

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. Facultad de  
Geografía e Historia. Departamento de Arte III.

UN PUENTE PALPABLE ENTRE LO  
HUMANO Y LO DIVINO. LA ESCULTURA  
HINDU EN LAS COLECCIONES  
ESPAÑOLAS .

TESIS DOCTORAL.

ALMUDENA FERNÁNDEZ DE HEREDIA HERNÁNDEZ.

Tesis dirigida por la Dra. Dña Carmen García-Ormaechea. Madrid, 1.998.

MEMORIA



El motivo por el que elegí el tema de la escultura hindú en España como estudio de mi tesis doctoral, es diverso y variado (tónica general de la tesis como podrá comprobarse a lo largo de ella). Más que de un sólo motivo podría referirme a varios; pero hablando en líneas generales, a pesar de la diferencia cultural tan abismal que la separa de Occidente, fue por mi interés por la cultura india y el país en general, y especialmente por su escultura (arte plástico que siempre había llamado mi atención). La escultura, por palpable y tridimensional, es uno de los lenguajes plásticos que mejor ayuda a comprender lo representado o lo que se quiere representar. La estatua queda grabada a expensas del desarrollo imaginativo de quien lo recibe, y se ha utilizado en numerosos períodos de la historia del arte como elemento docente, no verbal sino plástico, para enseñar al fiel culto, o inculto, religión, mitología, leyendas o tradiciones, como puente para hacer palpable lo divino y lo transcendental. Esta idea es común tanto en Occidente (recuérdense los magníficos capiteles románicos), como a Oriente (idea contenida en el título, y que trato de demostrar en esta tesis, como se va desvelando a lo largo de ella, entendiendo que la escultura es ese puente palpable que une y facilita el paso del mundo divino al mundo humano del fiel hindú).

El papel del arte como medio de enseñanza visible no deja de ser un tópico, aunque en el caso de la escultura hindú la realidad lo justifica. Si bien la pintura cumple al igual que la escultura con esta función docente, son muy raros los ejemplos de pintura hindú, por no decir inexistentes en España, e incluso en la propia India, pues se limitan a la pintura mural budista o a la miniatura rajput mogol. Por otro lado, la belleza de la escultura hindú, la atractiva y curiosa manera de interpretar su simbología y mitología, etc... fueron determinantes decisivos a la hora de la elección de este tema.

El objetivo principal del trabajo consiste en estudiar en profundidad las esculturas, que en muchos casos, permanecen menospreciadas en nuestras colecciones, tanto públicas como privadas, y despertar un nuevo interés por estas obras en el ambiente artístico español. A la vez, ayudar a conocer mejor la cultura hindú, intentando borrar los tópicos, que si bien en algunos casos son justificables, en la mayoría de las veces, sólo falsean el conocimiento que Occidente tiene de ellos.

Tal vez esta tesis no puede ofrecer mucha más información global sobre escultura hindú, que la desprendida en otros libros, en su mayoría ingleses. Pero he recopilado, ordenado y catalogado mucha información referente a piezas no estudiadas hasta ahora, y, a pesar de la pasión que se desprende de las anteriores observaciones, he intentado ofrecer una relación imparcial y objetiva de ellas, apartándome de prejuicios e ideas preconcebidas para hacer más fidedigno el estudio.

No puedo evitar reflejar una visión occidental en muchos aspectos, pues es la cultura a la que pertenezco. Este punto que podría resultar arriesgado, muy al contrario es beneficioso desde el momento en que es más fácil para un occidental entender puntos de la cultura oriental ya resumidos y adaptados a su cultura. Un ejemplo claro es el esfuerzo por comprender la estética oriental, que expresa la belleza interior mediante símbolos tomados del entorno natural, tan diferente a la estética clásica occidental, que creó un prototipo de belleza física idealizada, fuera de contextos ideológicos no antropocéntricos.

El tema que pensé investigar en un principio es bastante diferente del trabajo que ha resultado al final.

Cuando comencé la investigación para la tesis, pretendía analizar, estudiar y catalogar únicamente piezas en bronce, y esencialmente, las piezas que cubrían el período de las dinastías indias drávidas

del sur, como la dinastía Cholla. Este período había sido muy prolífero en esculturas y había creado: prototipos iconográficos difundidos por todo el mundo, normas estéticas, nuevas técnicas de fundición, y un estilo peculiar de gran belleza formal en el tratamiento del volumen y el movimiento, que lo hacían especialmente interesante. Sin embargo, España cuenta con una representación de ese momento del arte hindú muy minoritaria y de no excesivo valor artístico, en algunos casos. Por este motivo, decidí ampliar la investigación e iniciar la búsqueda de piezas realizadas por otras dinastías y en otros materiales. Durante esta búsqueda conseguí hallar, una gran cantidad de piezas en otros materiales o, incluso en bronce de otros momentos históricos, que sí permitían la realización de mi tesis doctoral.

La investigación partió en un principio de la consulta bibliográfica en todo tipo de archivos y bibliotecas tanto españolas como extranjeras.

Primero investigué en bibliotecas madrileñas: Biblioteca Nacional, Biblioteca del Museo Nacional de Antropología, Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional, Biblioteca de la Escuela de Bellas Artes, Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la U.C.M., Colegio Nacional de Información y Documentación de Archivos del Ministerio de Cultura, y Biblioteca de la Embajada de India.

Posteriormente consulté bibliotecas españolas fuera de Madrid como la del Museu Etnològic de Barcelona, y pude consultar libros de coleccionistas privados, aunque en su mayoría muy básicos y elementales.

También utilicé la información de numerosas bibliotecas extranjeras. Los estudios que realicé en Inglaterra fueron los más profundos y los que más me ayudaron en la realización de la tesis. En Inglaterra estudié en la Biblioteca del S.O.A.S. (School of Oriental and African Studies), en la Biblioteca del British Museum, así como en la Sidney-Jones Library de Liverpool University.

En Estados Unidos durante cuatro meses estuve estudiando en la Biblioteca de C.W. Post University de Long Island de Nueva York. Y, por supuesto, en India

en el Museo Nacional de Nueva Delhi.

Junto con la investigación bibliográfica visité varios museos para poder elaborar una comparación adecuada entre las piezas que yo había encontrado y las expuestas en dichos museos e ir familiarizándome con las esculturas hindúes fuera del contexto bibliográfico.

Después del trabajo de biblioteca fue necesario un recorrido por las principales colecciones públicas madrileñas y un contacto directo con los conservadores y directores de los museos.

La consulta partió pues de las colecciones madrileñas. En el museo madrileño donde más he trabajado ha sido el Museo Nacional de Antropología. Don Francisco de Santos, conservador de dicho museo, me facilitó el estudio de numerosas piezas de uso cotidiano y de función religiosa. Estas esculturas proceden en su mayoría de donaciones o compra de colecciones privadas (Donación Santos Munsuri y Colección Centeno), o de transferencias de piezas por parte de otros museos como el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

En el Museo Arqueológico Nacional encontré seis piezas indias que forman parte de la colección Rivière. Doña Carmen Mañueco, conservadora del Museo, puso a mi disposición las piezas y la carta de compra por parte del Museo del lote de piezas pertenecientes a Jean Roger Riviere.

En Madrid visité el Museo Cerralbo donde sólo encontré unas armas y objetos mobiliarios que no he incluido en el trabajo por apartarse del tema escultórico hindú pero que son de gran interés artístico y etnográfico.

En el resto de museos madrileños: Museo Sorolla, Museo Romántico, Museo Lázaro Galdiano etc... no hallé nada, aunque en algunos como el del Museo de Artes Decorativas haya colecciones orientales muy importantes, como las chinas y japonesas, y, más referidas al mundo indio, la colección de arte tibetano, ya estudiada y catalogada en la tesis doctoral de Doña Rosa Comas, leída en la U.C.M. en 1994, o la de escultura budista investigada en la tesina o Memoria de Licenciatura de Arantxa Pereda en

1990.

La mayoría de las piezas halladas en las colecciones madrileñas estaban sin medir, catalogar, fechar, ni estudiar, salvo algunas excepciones como las del Museo Antropológico de Madrid.

Finalizada la investigación en Madrid, me dediqué a la búsqueda en el resto de museos y colecciones españolas. En los museos de Avila y Valladolid, o en colecciones como la de los Jesuitas en San Sebastián y diversas ordenes misioneras españolas, no pude encontrar nada referente a la escultura hindú. Sin embargo, sí hallé una magnífica y completísima colección en el Museu Etnològic de Barcelona. Esta colección catalana cubre la mejores etapas en la evolución del desarrollo escultórico hindú. Tanto la directora del museo en ese momento, Doña Carmen Huera Cabeza, como la conservadora Doña Loli Soriano, así como todo el equipo del museo, me ofrecieron toda la ayuda que podía precisar y fueron muy complacientes en su colaboración durante mi estancia en el Museo. Existían trabajos de campo de algunas colecciones de dicho museo. Las piezas estaban perfectamente ordenadas y limpias, aunque no estaban expuestas sino que permanecían en los armarios de los fondos del museo.

Visité muchas galerías, pero en general salvo pequeñas excepciones el interés por el arte oriental es mínimo, debido a la falta de salida en el mercado nacional de este tipo de piezas.

Los principales y únicos, podría decir, interesados en la escultura hindú siguen siendo los coleccionistas privados.

Cuando comencé a recorrer los Anticuarios, no esperaba hallar una colección tan interesante y completa como la de los cortadores de bétel. Fue una gran sorpresa descubrir la colección Donoso Cortés, después del incalculable número de anticuarios visitados sin un resultado positivo. Esto vuelve a confirmar la teoría de que el coleccionismo privado, bien a grandes rasgos como en el mundo del anticuario y las galerías, o bien a través de pequeños coleccionistas, sigue siendo el

reducto esencial del estudio e interés de la escultura hindú en España.

La "variedad" es la tónica predominante en la tesis. La escultura hindú en las colecciones españolas no sigue una línea común, que aune las piezas con un criterio único, bien fuera iconográfico, cronológico, estilístico, etc. Por ello decidí reunir las piezas según el criterio más lógico posible: la función de las esculturas, bien como imagen de culto, u objeto de uso cotidiano y diario.

El problema de la variedad dificultó en grado sumo el estudio y la estructura de la tesis y la catalogación de las piezas, al no poder realizar una labor sobre un tema en concreto más especializado. También pudo crear en algunos casos confusión metodológica, al mezclar esculturas de épocas muy diferentes, materiales diversos, distintas técnicas, etc. Por lo tanto, el problema de la variedad fue el primer obstáculo que tuve que superar antes de empezar con el trabajo de investigación en sí.

La variedad temática se corresponde con la función de las piezas. Esto es porque, dependiendo de qué función cumplieran las esculturas, los artistas hindúes abordaron un tema u otro. Así, en la tesis la generalidad de las piezas poseen una función religiosa, son objetos rituales, para el culto y por el culto hindú. Dentro de los objetos religiosos, hay que destacar, que la tesis cuenta con una representación mayoritaria de las divinidades del panteón hindú y del principal profeta jaina. Estas divinidades están representadas en diferentes aspectos, que exigen un tratamiento y estudio distinto según se trate de uno u otro. De aquí deriva la cantidad de modelos iconográficos distintos que he estudiado, y que corresponden a distintos pasajes mitológicos. De esta manera, en las representaciones religiosas del dios Vishnu, éste aparece esculpido, bien en su aspecto de letargo sobre la serpiente Shesa, o como máximo dios creador y protector, e incluso representado como el avatar Krishna Venugopala. O en la iconografía de Shiva, que aparece

en las esculturas bien como el Shiva Nataraja o danzante, o bien como lingam bajo aspecto fálico. La riqueza temática no sólo es propia de los objetos de función religiosa. Así, las esculturas de función cotidiana o diaria, no se pueden clasificar tampoco siguiendo una línea común. Desde la variedad de retratos individualizados, pasando por lo cotidiano de las escenas de los ladrillos y los muñecos de los Museos Etnológicos de Barcelona y Madrid respectivamente, hasta los cortadores de bétel, la riqueza temática es abundantísima. Y esto es esencial, puesto que según la función a cumplir por la pieza, religiosa, lúdica, costumbrista, o decorativa, exige e implica una concepción estética y un tratamiento técnico, completamente diferentes la una del otro.

Si la variedad funcional y temática exige un estudio común, lo mismo ocurre en cierta medida con la variedad morfológica, y la multitud de tamaños diferentes de las esculturas de la tesis. Sin embargo, no deja de estar todo relacionado, pues las formas tranquilas, ataráxicas y sosegadas están íntimamente relacionadas con ciertos modelos iconográficos o épocas artísticas. Mientras que las formas dinámicas, hipertensas y coléricas son inherentes a otro tipo de modelos estéticos e iconográficos, y a otros planteamientos artísticos contrarios, o todo lo más derivados de los anteriores. En nada se parecen, a no ser por las premisas comunes del estilo hindú tan normatizado por cánones estéticos, el poder energético y violento del Shiva Nataraja del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, con la pasmosa tranquilidad y sosiego de los altarcillos fálicos o, en la representación del letargo de Vishnu dormido sobre la serpiente. Los tamaños no guardan una relación directa con el valor artístico o material de la pieza. El Ganesha de una de las colecciones privadas es inmenso y de gran calidad, aunque también es de gran calidad uno de los altarcillos jainas del Museu Etnològic de Barcelona o los retratos del mismo museo, pero de mucho menor tamaño.

Tampoco se pueden agrupar como esculturas exentas

o de bulto redondo, pues aunque, hoy en día están aisladas, en el momento de su creación fueron parte de conjuntos que decoraban los muros de algunos templos, o estelas decorativas adheridas a las paredes interiores de dichos santuarios.

La variedad técnica y la variedad de materiales está agrupada en un mismo punto común y muy fácil de comprender. Según se trabaje con un material u otro se precisa una técnica diferente, que se ajuste a dicho material. Los objetos de metal exigen una técnica mucho más depurada y precisa que las terracotas, que pueden trabajarse mediante técnicas rudimentarias como el pastillaje o el modelado más exhaustivo, pero también manual. Esto origina esculturas diversas en cuanto a calidad artística y acabado final, que dota de cualidades plásticas peculiares a cada pieza.

Por último, debo hacer referencia a la variedad de lugares de los que proceden las piezas. He planteado en la tesis una representación bastante explícita de la mayoría de los estilos hindúes por los que fue pasando la escultura en sus momentos de máximo esplendor. Desde la civilización del Indo del III milenio a.d.C., hasta las esculturas actuales del S.XIX, tan próximas a nuestro tiempo, las piezas estudiadas cubren un inmenso espacio de tiempo y permiten seguir la evolución de la escultura hindú. Esta investigación se enriquece no sólo por mostrar una evolución de los distintos estilos escultóricos, sino porque las piezas proceden de multitud de lugares, que desarrollaron un estilo y características escultóricas peculiares de cada zona.

Aunque generalmente es preferible establecer una única metodología, dada la variedad de piezas, he dividido la tesis en tres partes. Por un lado el trabajo teórico expuesto en la primera parte del texto, por otro lado el trabajo práctico de consulta y búsqueda de piezas con el estudio y catalogación directa de éstas, en la segunda parte, y, una última parte más documental con un Glosario de términos, la Bibliografía comentada y un Apéndice documental.



Durante el trabajo consideré fundamental estudiar aspectos esenciales como:

A.- La estética, iconografía y mitología indias. He estudiado los Tratados de Estética-Shilpa Shastras- así como los libros de autores especializados: Ananda Coomaraswamy, Abanindra Nath Tagore, J. Gupte, Zimmer, Pratapadiya Pal.

B.- Catálogos de exposiciones, museos, etc... tanto en español como en otros idiomas, en los que hay presencia de escultura hindú. Catálogos como los de P. Pal sobre diversas exposiciones de arte hindú en Inglaterra y Estados Unidos. Estos catálogos me han servido no sólo como textos sino de guía para comparar piezas semejantes.

C.- Bibliografía específica sobre técnicas escultóricas, en el tratamiento del metal, la piedra, la madera, terracotas, etc, para poder realizar una valoración plástica correcta y exhaustiva.

D.- Libros de historia, geografía, política... sobre India en general y de las principales dinastías productoras de bronce hindú y de la mejor escultura india (Cholla, Nayaka, Vijayanagar, Gupta, Kushana etc...).

E.- Libros de filosofía india, no sólo valorando el pensamiento hindú como forma de vida, sino también como base de la espiritualidad de la escultura hindú.

Una vez obtenida una base teórica y en segundo lugar, me dediqué a la consulta de especialistas y conservadores de museos públicos, y a la de coleccionistas privados interesados en la escultura india en España.

Recopilé las piezas y las fui clasificando atendiendo al lugar donde se encontraban, su iconografía, material, función, motivo éste último en el que decidí ordenarlas definitivamente.

Después, necesité consultar de nuevo los catálogos y

parte de la bibliografía más específica para confirmar ahora datos y comparar piezas. Este tercer momento en la realización de la tesis, por llamarlo de alguna manera, fue el más interesante pues mezcló el trabajo de campo directo de las piezas con el trabajo bibliográfico, aumentando los conocimientos que ya tenía de la materia con unas reflexiones más profundas y sistemáticas sobre escultura hindú.

Finalmente, he dividido la tesis en tres partes fundamentales para facilitar su comprensión. La primera parte es fundamentalmente teórica y consta de una introducción y cinco capítulos. La introducción comienza con una breve valoración personal sobre India, lo que es y representa histórica y escultóricamente, y con alguna pincelada arqueológica. En los cinco capítulos posteriores se desarrollan temas esenciales para la comprensión de la escultura hindú, por supuesto siempre con la referencia de las piezas estudiadas. Estos temas son: la influencia de la naturaleza como parte integrante del mundo hindú y generadora de modelos artísticos y formas de vida. Relaciono la naturaleza con el arte, hasta llegar al concepto de naturismo intrínsecamente relacionado con la plástica escultórica. El segundo capítulo trata sobre la valoración plástica de la escultura dependiendo del material utilizado en su ejecución y de las técnicas empleadas según los distintos materiales, que configuran un resultado plástico completamente diferente. El tercer capítulo está dedicado a la mitología, la simbología y la iconografía. Este capítulo es especialmente interesante por lo que difieren la mitología y la iconografía hindú de la occidental; tal vez sea el más difícil de comprender, pero también el más llamativo y aclaratorio de ciertos aspectos simbólicos de las piezas estudiadas. El cuarto capítulo está destinado a la imagen de culto, es decir la influencia de la religión como promotora del culto a la imagen, y como creadora de una imagen resultante de unas creencias; estas creencias, más que una religión, son todo un sistema de vida y salvación, que utiliza el arte como forma plástica de hacer palpable esa religiosidad. En este capítulo se incluyen los principios estéticos. El

Último capítulo desarrolla el tema de la escultura hindú relacionada con la vida diaria y cotidiana, que genera una serie de objetos útiles, que si bien pueden tener influencia religiosa, recrean artísticamente toda la parafernalia de aspectos tan cotidianos como la práctica del bétel, o una amplia galería de retratos, que influyen en la moda de joyas y tocados.

La segunda parte está dedicada al estudio de las piezas en sí, es decir la catalogación razonada y comentada. Primero hay un breve capítulo que hace referencia a la formación de las colecciones tanto públicas como privadas en España. Posteriormente, he catalogado las piezas dividiéndolas en dos grupos: las de función religiosa y las de función cotidiana o costumbrista. A su vez estos grupos se dividen en subgrupos iconográficos, empezando por las divinidades mayores del panteón hindú, hasta los objetos empleados en los rituales religiosos. He estudiado cada pieza según sea su material, técnica, procedencia, lugar de origen, fecha y un comentario histórico-artístico.

Los motivos por los que me decidí a agrupar las piezas bajo criterios de función e iconografía fueron porque me parecía la manera más exacta y fácil de comprender las esculturas que estaba catalogando y era el principal punto en común que las unía. Debido a la multiplicidad de estilos, formas y significados, desde un principio debía quedar claro si la pieza era un objeto de culto o un objeto de uso cotidiano, por ser éste, el factor más relevante de las esculturas.

Al comienzo de la investigación, pensé agrupar las piezas por el lugar donde se encuentran actualmente. Pero pronto me di cuenta de que si bien permitía conocer la cantidad de esculturas en un museo u otro, y la valoración que se les daba, esta clasificación se prestaba a mayor confusión a la hora de obtener una idea en conjunto de la escultura hindú en España. Esto era debido a que, no quedaría clara la idea de lo que representa cada pieza, ni de su utilidad en el contexto del hinduismo como sistema no sólo religioso sino de vida. Es más provechoso el estudio según la función que cumplen y su iconografía, porque contribuye a una mayor claridad de conjunto.

Puesto que la diferencia entre la mitología, iconografía y lenguaje escultórico hindú es tan abismal con la estética occidental, la idea de dar claridad y hacer comprensible el significado de las piezas, me obsesionó desde el principio e intenté buscar una solución adecuada. Este es el motivo de la clasificación según función e iconografía; clasificar y hacer comprensibles las esculturas estudiadas.

He incluido varios mapas para ayudar a localizar los lugares de mayor interés escultórico, en el estado indio actual donde se encuentran.

También he añadido mapas políticos de las principales dinastías o gobiernos cuyas aportaciones a la escultura a lo largo de la historia merecen una atención singular.

Consta también de un cuadro sinóptico de la historia india con sus reinos y dinastías del norte y sur comparados paralelamente, dada la complejidad de la división territorial india a lo largo de la historia, y primordialmente, en el momento que abarca los siglos VI al XV, aproximadamente, comparable en cierta medida a la confusión territorial de los reinos peninsulares durante la Reconquista.

Me gustaría destacar las frases de relatos épicos y poéticos incluidos al principio de cada capítulo por ser inmensamente bellos. Es cierto que la poesía en sólo unas breves palabras puede expresar el sentimiento más sincero y bello de una idea. Creo que son ejemplos vivos y reales de lo que intento explicar en cada capítulo, con las palabras de otros estudiosos o poetas del arte indio.

Al final de la tercera parte hay un Glosario o Diccionario elemental, que explica los conceptos o palabras de la filosofía, la danza, la iconografía, la mitología y el nombre hindú de las divinidades. Las transcripciones de los nombres sánscritos, lamentablemente no se han realizado de forma correcta (signos diacríticos, alargamiento de vocales, etc), debido al problema práctico de los teclados españoles; se ha optado por la escritura fonética de los nombres

más parecidos a la pronunciación castellana.

Quiero destacar, por último, la Bibliografía comentada de los libros trabajados y estudiados, que pueda servir de guía para trabajos posteriores, y que facilite la búsqueda de temas especializados, como podría ser el caso de los cortadores de bétel. Esta bibliografía es en su mayoría en inglés, pero existe también una bibliografía en español, ya traducida del inglés, sobre estética, mitología y otros aspectos esenciales para el estudio de la escultura hindú.

Cierra la tesis un Apéndice Documental, con imágenes similares a las catalogadas, para justificar la procedencia o edad de algunas de ellas, y con documentos interesantes para la comprensión de la tesis, que han ayudado a documentar las piezas con mayor rigor científico y objetivo. En este mismo apéndice se han añadido las cartas de los conservadores de los museos donde he estudiado, sobre las esculturas catalogadas.

En un segundo volumen aparecen todas las ilustraciones de las piezas que han sido estudiadas en el primer volumen. En este Album de fotos, además de las láminas, se incluye una pequeña ficha de cada una de ellas.

Después de catalogar todas las piezas y de intentar explicar, de la manera más fácil posible, todos los temas relacionados con el hinduismo y la representación española de su escultura, esta tesis pretende que dichas esculturas puedan constituirse en puente cultural entre India y España abriendo nuevas vías de estudio y entendimiento.

Tras la lectura de la tesis espero que la idea del hinduismo quede un poco más clara para la mente occidental, (yo como occidental tuve los mismos problemas de comprensión), y que el valor que poseen las esculturas estudiadas sea justamente reconocido.

A mis padres.

Quiero dar las gracias a todos los directores, conservadores y equipos de restauración de los museos donde he trabajado, por su colaboración y ayuda prestada, así como a todos los coleccionistas privados, que me permitieron el estudio de sus piezas.

Sin olvidar, por supuesto, en este breve agradecimiento a la Doctora Carmen García-Ormaechea, directora de esta tesis, y sin cuya ayuda y constante trabajo, hubiera sido imposible la realización de la misma.

## — INDICE—

### — PRIMERA PARTE —

- INTRODUCCION..... P. 22.
- Sobre la escultura india. Presentación de sus características más relevantes. P.23.
- Breve estudio del nacimiento de la arqueología india. P.25.
- El naturismo. Barreras geográficas y diferencias zonales. La idea del naturismo. De las diferencias entre el norte y el sur. P.28.
- Mito, símbolo e icono, o cómo hacer palpable lo divino. P.36.
- El hinduismo como forma de vida. La escultura hindu como puente entre lo humano y lo divino. La aparición del escultor religioso. La escultura cotidiana, la aparición del escultor de objetos cotidianos. P.38.
- A modo de evolución histórica. El conservadurismo de estilos. De la evolución escultórica. El auge de la regulación estética. El momento de esplendor de la escultura drávida del sur. La escultura hindú del norte. P.41.
  
- CAPITULO I. LA IDEA DEL NATURISMO HINDU.-..... P. 59.
- El naturalismo y el naturismo. La naturaleza en el hinduismo. P.61.
- Introducción al tema de la naturaleza hindú. P.64.
- El factor geográfico: zonas y materiales. P.70.
- El factor climático: el monzón. P.74.
- La flora y su constante presencia en la escultura hindú. P.77.
- La fauna, protagonista indiscutible de la escultura hindú. Animales terrestres, acuáticos, aéreos. Los animales del mundo de la fantasía. P.80.
- Los animales como modelos escultóricos. P.88.
  
- CAPITULO II. VALORACION PLASTICA DE LA ESCULTURA. TECNICAS Y MATERIALES.-..... P. 92.
- Introducción. Riqueza y variedad del lenguaje escultórico indio. P.94.
- Terracotas. El soporte de la vida cotidiana. P.99.

- Madera. Antigüedad y tradición de la escultura lignaria. P.104.
- Piedra. El deseo de perpetuar un mensaje. P.109.
- Metales: bronce, hierro y latón. Protagonistas de la imagen portátil. P.115.

**- CAPITULO III. LA EXPRESION ARTISTICA. ICONOGRAFIA, MITOLOGIA Y SIMBOLISMO.-..... P. 123.**

- La idea del caos ordenado. Unión de tres conceptos en la escultura hindú. P.125.
- La escultura en movimiento: la danza. P.130.
- El abrazo amoroso: los mithuna. P.133.
- El estudio de la imagen a través de la iconografía, mitología y simbolismo. Vishnu. Lakshmi. Garuda. Krishna y Radha. Shiva. Durga. Ganesha. Nandi. Sarasvati. P.135.

**- CAPITULO IV. LA IMAGEN DE CULTO.-..... P. 160.**

- El origen de la imagen de culto. Vedismo, Brahmanismo e Hinduismo. P.162.
- La normativa estética: los Shilpa Shastras y los Sadanga. Los principales textos estéticos: los Shilpa Shastras. Los Sadanga o Seis Cánones. P.170.
- La plástica sacra y la plástica profana. La tradición estética en la obra del shilpin. A. La plástica sacra y la plástica profana. B. La fuerza de la tradición. C. La imagen del shilpin. P.177.
- El naturismo estético. P.183.
- El Jainismo. La estética y la doctrina jaina. P.185.

**-CAPITULO V. ESCULTURA LÚDICA Y COTIDIANA.-..... P. 188.**

- A modo de introducción. P.190.
- Los ladrillos decorativos de los templos. Escenas cotidianas. P. 192.
- Modas e indumentarias indias. Los tocados y las joyas de las cabezas kushanas y guptas. P.194.
- La costumbre del bétel. Tambula, arte y tradición. El bétel en los pueblos y en las diferentes castas. Reparto geográfico del bétel y extensión de su uso. El mascado: ingredientes y preparación. El vocabulario y lenguaje del bétel. El material del



bétel. Los cortadores de bétel. Temas decorativos de los cortadores. P.196.

- Tampones para estampar tela. P.218.

## - SEGUNDA PARTE -

- INTRODUCCION..... P. 220.

- CAPITULO VI. LA ESCULTURA HINDU EN LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS. FORMACION DE LAS COLECCIONES PUBLICAS Y PRIVADAS..... P. 228.

Formación de las colecciones públicas y privadas.P.229. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.P.230. Museo Nacional de Antropología de Madrid. P.233. Museu Etnologic de Barcelona.P.236. Las colecciones privadas. P.239.

- CAPITULO VII. LA IMAGEN DE CULTO. PIEZAS DE FUNCIÓN RELIGIOSA.

Catalogación..... P. 241.

- Vishnu, P.247.

- Lakshmi, P.255.

- Garuda, P.265.

- Krishna, P.267.

- Radha, P.270.

- Shiva, P.271.

- Lingam, P.284.

- Ganesha, P.291.

- Nandi, P.294.

- Durga, P.297.

- Sarasvati, P.304.

- Animales del Indo, P.306.

- Ladrillos con escenas rituales, P.309.

- Objetos rituales, P.312.

- Caballos, P.314.

- Altares jainas. P.319.

- CAPITULO VIII.

LA VIDA COTIDIANA. OBJETOS DE USO COTIDIANO.

Catalogación..... P. 324.

- Shivaji, P.328.
- Figuras masculinas, P.329.
- Elefante, P.332.
- Ladrillos con escenas diarias, P.333.
- Retratos de terracota, P.339.
- Muñecos de las castas, P.352.
- Tampones para estampar en la ropa, P.359.
- Cortadores de bétel: mithuna, leones, caballos y jinetes, aves, en forma de navaja, en forma de semicircular, en forma de hacha. P.360.

## - CONCLUSION..... P. 415.

## - TERCERA PARTE -

- BIBLIOGRAFÍA COMENTADA..... P. 425.
- GLOSARIO..... P. 456.
- APENDICE DOCUMENTAL..... P. 477.
  - Documento 1.Lista de objetos comprados por el Museo Arqueológico de Madrid. P.478.
  - Documento 2.Informe sobre el valor artístico de la Colección donada al Museo Nacional de Antropología de Madrid. P.481.
  - Documento 3. Informe sobre la colección Centeno. P.486.
  - Documento 4.Cartas del Museu Ethnologic de Barcelona. P.488.
  - Documento 5.Cartas de pago del Museo Nacional de Antropología de Madrid. P.491.
  - Documento 6.Textos de libros que justifican la entrada de piezas a museos madrileños. P.493.
  - Documento 7.Propaganda de danza india y curriculum vitae de Gloria Mandelik (bailarina de danza india). P.498.
  - Documento 8. Ilustraciones de libros empleados para catalogar piezas de la tesis por sus semejanzas plásticas, estéticas e iconográficas. P.501.

## PRIMERA PARTE

## INTRODUCCION-

**- SOBRE LA ESCULTURA INDIA.  
PRESENTACION DE SUS  
CARACTERISTICAS MAS  
RELEVANTES -.**

Una de las mejores maneras de comprender la escultura hindú es realizando un estudio paralelo sobre historia india. Esto resulta bastante complicado, pues muchos de los momentos históricos relevantes en cuanto al estudio de la escultura se entrecruzan y entremezclan continuamente. Sin embargo, es el mejor camino para analizar y destacar ciertos aspectos de la escultura, que de otra manera quedarían confusos y poco claros.

Para un hombre moderno, si así se acepta o establece el concepto para designar a un individuo urbano occidental del siglo XX, Asia es un mundo vasto y desconocido, ante el cual adopta muy diferentes actitudes. Su visión, deformada en la mayoría de los casos, es fruto de la fantasía y del privilegio que goza viajando de un país a otro y disfrutando de unas vacaciones en lugares que normalmente le sorprenden y fascinan por su diferencia, pero en los que muchas veces es incapaz de asimilar su cultura.

Sin embargo, Occidente debe mucho de su cultura a Oriente. Y es que Oriente fue la cuna de la civilización, aunque hoy en día se muestra más atrasada en algunos aspectos, quizás porque Oriente nunca se decantó por el grupo de los vencedores que adoptaron como principio el predominio de la razón, enarbolando la bandera del individualismo. " Y, así el enigma quedó como patrimonio de Oriente; la belleza de Occidente"<sup>1</sup>

El europeo siempre tiende a mantenerse dentro del intelecto, de la ratio. Nuestra idea de la forma se resume en lo limitado. En Oriente, se mantienen fuera de la reconocida razón científica. Estos pensamientos

---

<sup>1</sup> En HOVER, P.7.

han jugado durante casi dos milenios un papel ejemplificador muy importante, que ha impreso el carácter indio.

La escultura india, materializando el pensamiento, ha dado lugar a una indianización, de efecto semejante al que tuvo el cristianismo en su propagación. De este modo, la escultura india se convierte en promotora de una expansión cultural de gran importancia. El pensamiento y expresión artística india están muy distanciados, no sólo de Occidente, sino de Oriente Próximo o Asia Occidental, que fue cuna del arte cristiano empapado de orientalismo.

La formación de la cultura india, cuya comprensión es premisa inevitable para el estudio de su escultura, ha quedado impresa por una serie de aspectos como: en primer lugar, la mezcla racial, debido a la invasión de numerosos pueblos extranjeros que dejaron su huella e impronta; en segundo lugar, por condicionantes estéticos, como la importancia del aspecto naturista en su escultura, así como las normas o cánones, que sus tratados religiosos iban dictando a la hora del nacimiento de una obra plástica.

Por último, es importante destacar que junto con su religiosidad, un condicionante definitivo fue siempre su posición geográfica. Sus elementos naturales han determinado una estética basada en la naturaleza y el empleo de unos materiales que condicionarán la escultura según una zona u otra.

## - BREVE ESTUDIO DEL NACIMIENTO DE LA ARQUEOLOGÍA INDIA -.

India tiene una antigua tradición escultórica, conocida en el mundo asiático desde tiempos remotos, por las expediciones budistas a lo largo de la Ruta de la Seda, aunque de mayor manera a partir del s. IV con la expansión marítima Gupta, pero no fue valorada hasta el s. XX, en el que la arqueología india permitió estudiar su antigüedad y originalidad.

En un principio el gusto occidental, influido por las teorías de Winkelmann y del clasicismo griego, vió en las esculturas hindúes, sólo figuras de aspecto demoníaco, ya que sus formas tan fantásticas eran lo opuesto al equilibrio griego.<sup>2</sup> Esto contribuyó a aumentar la idea peyorativa sobre la escultura hindú que se mantuvo durante años. Pero la idea que se tenía de la escultura hindú varía mucho según se leyese las experiencias desconexas de viajeros, oficiales del ejército inglés etc., que, aunque en un principio fueron de vital importancia para el estudio de India, hoy en día han quedado como datos curiosos.

Durante el medio siglo que siguió a la fundación de la " Asiatic Society" en 1748, (ésta en su origen nació con un mayor interés hacia la filología y la literatura que al arte), la actividad de recopilación de materiales fue asombrosa.

Este auge de la ciencia arqueológica, fue sin embargo, labor de unos pocos hombres, ya que los organismos oficiales no mostraron sino un interés muy general.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> CHANDRA, P.15.

<sup>3</sup> Un ejemplo claro de este aspecto ocurre en 1800 cuando el marqués de Wellesley mandó a Francis Buchanan dirigir una exploración del territorio de Mysore, pero cuyo carácter esencial sería su aspecto topográfico y estadístico. - Relatado por Hover. P. 230.

En los primeros años del S.XIX, por un lado la arqueología empezaba a adquirir su carácter más propio con conservaciones del Taj Mahal por parte de Lord Minton y a la vez bajo el gobierno de Lord Bentinck se consideró la demolición de este mismo monumento "... para devolver terreno a la agricultura..." Paradojas iniciales de esa ciencia tan novedosa en aquella época.

A pesar de que en 1862 se creó el Archeological Survey of India, los comienzos de la arqueología india fueron inciertos y contradictorios, como simple entretenimiento o coleccionismo; estado en el que surgió en un principio el ligero interés por la escultura india, pero que sin el cual muchas de las obras maestras estarían perdidas.

Coincidiendo con el nombramiento de Sir John Marshall como director del " Archeological Survey of India" en 1902, el gobierno británico se dio cuenta de la necesidad de emprender una política diferente con contribuciones anuales para la conservación de colecciones y protección de monumentos. Se comenzó a valorar la posibilidad de crear museos, dedicados a contener todo lo descubierto en excavaciones. De esta manera se potenció el desarrollo de algunos museos creados anteriormente, como el Indian Museum of Calcuta, fundado en 1875.<sup>4</sup>

El estudio sistemático de la escultura india, condujo a los británicos primero, y luego al resto de los europeos, a unos estudios más profundos y detallados. Estos avances en los estudios de la escultura hindú se deben al Archaeological Survey of India y a la contribución de ciertas Universidades y Departamentos de geomorfología, paleontología, climatología y por supuesto, departamentos de arte, y estudios escultóricos.

Entre los estudios de escultura hindú hay que

---

<sup>4</sup> En TADEI, Maurizio. INDIA Barcelona, 1975. P. 273.



destacar los realizados por varios autores como se deduce en la consulta de la Bibliografía Comentada. Entre estos autores los más destacados por sus continuas investigaciones, consultados y citados en esta tesis se encuentran: Ananda Coomaraswamy, con continuos estudios sobre el arte indio en general. Pramond Chandra, con investigaciones sobre la escultura en particular. O.C. Gangoly, por sus estudios sobre las terracotas y los broncees del sur. Ramesh Shankar Gupte, con estudios de la escultura de las grutas y cuevas indias y grandes aportaciones escultóricas. Rustam J. Metha, por sus investigaciones en los objetos artesanales indios en cualquier material. Pratapaditya Pal, con estudios especializados en escultura india y jaina. Jean Roger Riviere. C. Shivararmurti, por sus originales reflexiones sobre escultura india. Abanindra Nath Tagore, por el valor pedagógico de sus obras. Solange Thierry, por sus estudios e investigaciones sobre la práctica del bétel.

- LA IDEA DEL NATURISMO:  
BARRERAS GEOGRAFICAS Y  
DIFERENCIAS ZONALES-.

- LA IDEA DEL NATURISMO-

Cualquier aspecto de la vida del hindú queda subyugado por el naturismo. La naturaleza es el gran ejemplo del comportamiento hindú y forma parte de su vida, y por supuesto, de la estética hindú, que se basa en formas de la naturaleza.

La geografía india con sus impresionantes elementos naturales, que todo lo desbordan y superan, obliga a que lo humano no sea lo fundamental o lo modélico.

El arte indio es naturista más que naturalista, pues está basado en, para y por la naturaleza. No se puede negar que el arte hindú tenga mucho de naturalista, pero no es este el concepto que realmente define lo que expresa la escultura. La escultura hindú va más allá del simple hecho de atribuir todas las cosas a la naturaleza como primer principio o justificante. Tampoco se limita únicamente a tomar de la naturaleza todo sin disimular su fealdad o engrandecer su belleza. Lo que realmente pretende la escultura hindú es: convivir con la naturaleza hasta alcanzar la máxima fusión, es decir, buscar analogías y semejanzas en las formas de la naturaleza para provocar una misma sensación o emoción, mas que utilizar la naturaleza como modelo que copiar.

Algunos autores hablan de un cierto inmovilismo para clasificar la escultura hindú. En la vida hindú, y, por supuesto, en su arte existe una lentitud y un continuo revivir el pasado, pero esto no quiere decir estancamiento o inmovilismo. Muy al contrario, la escultura evoluciona pero con el mismo ritmo tranquilo de la vida, adoptando todo lo positivo del pasado inmediato y lejano. Esta evolución cíclica, comparable

a su vida, es la misma evolución cíclica que ellos observan año tras año con la llegada del monzón.

El entorno natural influye en los escultores para crear símbolos e imitar formas que hacen de las esculturas ejemplos vivos de las justas y oportunas proporciones de la naturaleza.

## - DE LA DIFERENCIAS ENTRE EL NORTE Y EL SUR-

No es que la naturaleza india subyuga de una manera asfixiante el comportamiento de la vida hindú y los demás rasgos que la definen tal y como es, pero sí condiciona ciertos puntos. De este modo, puede comprobarse cómo las barreras geográficas naturales determinaron el asentamiento de ciertos pueblos y preservaron de las invasiones a algunas zonas en el más puro hinduismo. Por otro lado, la existencia de un material u otro depende de la zona en que se encuentre dicho material, y ello condiciona el resultado plástico posterior de la obra en cuanto a volumen, textura, rigidez etc...

A grandes rasgos y tal y como puede apreciarse en las esculturas estudiadas en la tesis, las características de la escultura hindú dependen en gran manera de varios aspectos, como la naturaleza y el "entrecruce" racial y cultural. Esto marca una diferencia clara entre las esculturas del norte, donde las invasiones fueron más numerosas, y las más puramente esculturas hindúes del sur. Así por ejemplo, mientras los escultores del norte, principalmente en la escultura en piedra, pero en general en todos los materiales, no terminaban perfectamente sus obras en la parte trasera (como puede observarse en la figura 35) correspondiente al dios elefante Ganesha, por el contrario, es curioso cómo los bronce meridionales chollas siempre presentan sus imágenes terminadas completamente. Precisamente por ello resultaban mucho más naturalistas y reconocibles por el fiel gracias precisamente a su "tridimensionalidad". Un ejemplo es el Shiva Nataraja (figura 18), o el Vishnú (figura 1).

Igualmente, las escuelas escultóricas del centro, en la meseta del Dekkan, son menos cuidadosas con los detalles de modelado; así, las imágenes tienen más masa y un volumen más grávido y pesado. Lejos de esto, el sur mueve las masas con más vehemencia e impacto dimensional, con unas figuras más etéreas y

mayor importancia a la expresión de las formas y a la dirección de los ángulos. La profusión de detalles del Ganesha de una de nuestras colecciones privadas, (figura 36), choca con la imagen estereotipada y más pesada de la figura en bronce que representa a Radha, (figura 17), y que procede de la zona de Orissa.

Hay que observar también una diferencia estilística innegable entre las escuelas septentrionales y meridionales, señalándose en éstas un gusto hacia las actitudes dinámicas, movidas, con frecuencia contorsionadas como son las del Shiva Nataraja (figura 18), o de la Durga Mahishamardini de una colección privada, (figura 41). Mientras, las esculturas del norte como las dos figuras de Lakshmi sobre un buho (figura 8) o un elefante (figura 7), dan prueba de comedimiento y contención, casi en muchos casos de frialdad, plasmando mejor actitudes tranquilas y equilibradas hasta en temas que deberían ser violentos, como el Krishna bailando y tocando la flauta procedente de Orissa (figura 14).

La práctica escultórica del norte de India ofrece pues algunos puntos de diferencia de las producidas en el sur, que resultan ser un recurso muy útil para la catalogación de las piezas.

La división del país en norte y sur por los montes Vindhya y la árida meseta del Dekkan, queda marcada también, a través de la diferencia de su temperamento, lenguaje y peculiaridades físicas de las dos razas, libre el sur de las influencias arias, que marca pues una notable distinción en todas sus manifestaciones artísticas en general.

Es curioso destacar cómo un país rodeado por barreras naturales tan infranqueables ha sido frecuentemente invadido a lo largo de toda su historia, forjando al pueblo indio hasta llegar a ser el rico mosaico que es hoy en día.

El paso de Khyber es la única vía terrestre franqueable hacia la llanura del Indo, desde los

puertos de montaña del Hindu Kush en Afganistán. Este paso permitió la entrada de Timur-i-Leng (Tamerlán), cuando en 1398 invadió India y saqueó Delhi. En 1526, el timuríe Babur, entró por este mismo paso y fundó junto a su nieto Akbar (1556-1605), el imperio mogol en India. También fue la puerta de entrada de Nadir Shah, que en 1738, procedente de Persia, saqueó Delhi y robó el famoso Trono del Pavo Real.

Gran cantidad de pueblos dejaron allí su huella, alguna muy profunda, porque duró no solo años, sino siglos. Es lógico, por lo tanto, que el subcontinente indio esté poblado por numerosos pueblos, y que en él encontremos diversidad de lenguas y culturas, que influyeron en la creación de los prototipos escultóricos.

El pueblo indio se fue enriqueciendo con las aportaciones de los pueblos persas, partos, griegos, kushanas, hunos, árabes, afganos, mogoles... que completaron su formación junto con las cualidades originarias de su raza. La invasión musulmana no supuso una alteración racial importante, aunque ocuparon siempre los primeros puestos gubernamentales durante casi cuatro siglos. De esta estancia queda como herencia la destrucción de grandes obras de la escultura hindú y una influencia clara en algunos diseños artísticos, como en el de los cortadores de bétel en forma de media luna, o en los motivos de arabescos y abstracciones geométricas.

Hacia el año 1500 adC., se produjo la invasión de los arios o indoeuropeos. El pueblo indio surgió del predominio de los elementos raciales drávidas y de las influencias culturales e idiomáticas de los arios. La palabra sánscrita drávida, que define a los aborígenes indios, significa "sur", y se les dió ese nombre para diferenciarlos de los arios, localizados en el norte del país.<sup>5</sup>

Fue durante el tercer y segundo milenio cuando se

---

<sup>5</sup> SLATER, P.13.

desarrolló al noroeste de India, en el valle del Indo, la civilización más antigua del país, con más de un centenar de ciudades en torno a dos capitales: Harappa en el Punjab y Mohen-jo Daro en el Sind. Estas civilizaciones drávidas precedieron a los arios en el país. Las ciudades del Indo tienen un urbanismo muy avanzado, con una arquitectura funcional y sistema de alcantarillado, lo que demuestra el elevado desarrollo de esta civilización.

Este avance urbano permitió el nacimiento de una escultura, algo arcaica técnicamente, basada en cultos de fertilidad y en la magia, punto común con la escultura que se realizaba en este momento en otras zonas del planeta.

Una representación clara de estos cultos mágicos son las tres esculturas (figuras 44, 45, 46), que representan dos cebúes y un pájaro; estos animales están estrechamente relacionados con el culto a la fertilidad, como el toro, o a los rituales de adivinación, como el pájaro. Piezas escultóricas más importantes de esta civilización se conservan en museos europeos e indios como "bustos y torsos" de jóvenes y ancianos, que muestran un dominio del modelado y trascienden el esquematismo propio del neolítico.

El concepto plástico de estas esculturas es en parte "clásico", sin alcanzar todavía las percepciones estéticas propiamente hindúes, que no se habían formado en su totalidad. De esta manera se puede apreciar que, aunque la anatomía de los animales no es perfecta, hay un estudio volumétrico más propio del naturalismo occidental que del indio, muy diferente de la concepción plástica que la estética hindú realizará de este animal- observese el toro Nandi, (figura 38 y 39), o la distinta configuración de los pájaros en los cortadores de bétel.

Esta civilización del Indo desapareció aproximadamente hacia el año 1500 adC., coincidiendo con las oleadas invasoras de pueblos arios. Estos pueblos, procedentes de Asia Central, formaron una clase dominante y, aunque eran inferiores en número, tuvieron una gran capacidad bélica. Adoptaron un sistema social basado en la pureza espiritual, mantenido hasta hoy en día:

la casta de los brahmanes o sacerdotes, la de los guerreros o kshatriyas, los comerciantes o vaishyas, y, bajo ellos, prácticamente esclavizados, quedaron los shudras- no arios- o clase campesina.<sup>6</sup> Los muñecos del Museo Nacional de Antropología de Madrid reflejan la diferente indumentaria que les distinguía a unos de otros, aunque posiblemente ésa fuera la diferencia menos importante entre ellos, si valoramos los distintos derechos, privilegios y trabajos a los que el nacimiento les destinaba.

Desde la desaparición de las ciudades del Indo en torno al 1500 adC., hasta el s.III adC. aproximadamente, existe un gran vacío documental que imposibilita el estudio de la escultura en este período. Se sabe que fue sin embargo ahora, durante la época védica y brahmánica cuando se sentaron las bases para el hinduismo, apareciendo los cuatro grandes textos *Los Vedas*, que han dado lugar a que se denomine este período como Védico (1500- 600 adC). Estos cuatro textos son: el *Rigveda* o himnos de los dioses. *Samaveda* o cánticos de sacrificio, el *Yajurveda* con fórmulas para los sacrificios y el *Atharvaveda*, que refleja un estilo de vida con fórmulas mágicas y proverbios. Son textos que se transmitían por tradición oral y que fueron compuestos por los brahmanes, que los interpretaron continuamente (período brahmánico, 600- 300 adC).

No se conocen los autores, son anónimos y en ellos aparecen dioses antropomórficos y poderes personificados, aunque el protagonista sea el propio sacrificio védico.

También es en este período brahmánico cuando surgen las grandes epopeyas, el *Mahabharata* y el *Ramayana* que serán fuentes mitológicas esenciales de las que beberán los escultores indios. El *Mahabharata* o *Gran India*, trata sobre la guerra que mantendrán cinco príncipes hermanos con sus enemigos y las distintas ayudas que recibirán de los dioses. El *Ramayana* cuenta la historia de Rama, avatar de Vishnu, y tiene un carácter más moralizante.

---

<sup>6</sup> EMBREE, Wilhelm. P. 19.



Es durante el siglo VI adC., cuando aparecen dos reformas religiosas, como son el budismo y el jainismo, que surgen como respuestas revolucionarias y que quebrantarán los fundamentos del vedismo, no solo desde un punto de vista socio- religioso sino también cultural y artístico.

Con el jainismo y el budismo se enriquece de manera considerable toda la iconografía india, pero principalmente la iconografía de tradición popular con la representación de toda una serie de seres zoomorfos y genios de la naturaleza- nagas o seres acuáticos con forma de serpientes, yakshas o genios de los árboles y apsaras o bailarinas celestiales-, que la creencia popular eleva al rango de semidioses y pasarán a la religión como imágenes de culto, del erróneamente denominado politeísmo hindú.

## - MITO, SIMBOLO E ICONO, O CÓMO HACER PALPABLE LO DIVINO- .

Es muy difícil comprender la escultura hindú y en general todo el arte hindú, sin tener unos conocimientos previos de su mitología. La mitología hindú se ha ayudado del símbolo para crear una iconografía especial, que explique con misión pedagógica toda la religiosidad contenida en su escultura.

La mejor manera de llegar al espectador, generalmente un fiel analfabeto y no especializado en mitología, simbolismo e iconografía, de una manera directa es a través de la escultura como lenguaje plástico, en su realidad tridimensional, palpable y visible: porque con una imagen se expresa lo mismo que con un texto de un libro. La mitología, simbolismo e iconografía se unirán en una misma imagen para facilitar al fiel o al contemplador el paso hacia el mundo divino hindú.

La escultura hindú creará, como veremos más profundamente en el capítulo III, toda una **simbología** para hacer más operativa y más comprensible su iconografía; el símbolo predominará en todos los aspectos formales de la escultura.

El escultor dota a la iconografía de miles de motivos, sobre los que primará el símbolo ante la forma regida por tratados estéticos. Todo deriva de la idea de "hacer palpable lo divino y lo transcendental" de adoctrinar y enseñar con imágenes que materializan una idea. De esta manera, se entiende que, más que una búsqueda individualizada de personajes o situaciones, se pretenda plasmar mediante ciertas formas simbólicas e iconográficas, toda una generalidad de conceptos e ideas. Y, que si bien estas ideas provienen de fuentes mitológicas, encuentran casi siempre su fuente inicial en pensamientos filosóficos y religiosos.

Mientras la iconografía de la imagen está determinada por necesidades religiosas, la forma artística está determinada por el lugar donde va a

estar ubicado, el material o la técnica. Así, la exigencia de unos materiales distintos, según sea la función de la escultura o la fusión de la escultura con la arquitectura. Todas las aparentes distorsiones de las figuras son hechas deliberadamente en función de su posición dentro del relieve y del contexto arquitectónico. Por esto, repito que no pueden apreciarse igual algunas de las estelas de Vishnú- (figura 3), o la Sarasvati de una de nuestras colecciones privadas (figura 43), por hallarse fuera del marco para el que fueron concebidas. La profundidad del relieve de Vishnú depende de su posición en el muro. La figura principesca, (figura 63), sería casi un bulto redondo apoyado en un simple pilar. Las imágenes de Deepa-Lakshmi servirían como imágenes procesionales o de culto privado en hogares o pequeños templos.

En este apartado de expresión artística es inevitable enunciar el tema de la danza que se desarrollará de manera más exhaustiva y detallada en el capítulo III. La danza es la imagen viva y en movimiento de la expresión escultórica, de sus gestos, de su simbolismo y de su iconografía.

## - EL HINDUISMO COMO FORMA DE VIDA-.

### - LA ESCULTURA HINDU COMO " PUENTE ENTRE LO HUMANO Y LO DIVINO " . LA APARICION DEL ESCULTOR RELIGIOSO-.

El punto de vista del arte hindú es el punto de vista de vida hindú, como indica Anand Mulk Raj.<sup>7</sup> La vida es interpretada por la religión y la filosofía. Absolutamente todo está dominado por la religión hindú.

El análisis de la escultura hindú revela una serie de componentes o características particulares. De acuerdo con la tradicional creencia hindú cada criatura tiene su propia misión. La misión del artista, en este caso del escultor, es reproducir las formas divinas a través de la plástica escultórica, para conducir al fiel a la unión con la esencia de divinidad.

En definitiva es "hacer palpable lo divino y lo transcendental"<sup>8</sup>, servir de puente entre lo humano y lo divino. Los escultores hindúes utilizaron el arte como instrumento decorativo de espiritualidad y no meramente como soporte decorativo. De esta manera, en la antigüedad no habría distinción entre escultor y artesano, pues su misión que era lo importante, era la misma. Generalmente la mayoría de los escultores hindúes permanecieron en el "anonimato", prevaleciendo el anonimato como tónica a lo largo de la historia, aunque hay algunas excepciones, como en la dinastía Hoysala. Sus arquitectos sagrados o sthapati, y sus creadores de imágenes de culto, shilpin, adornaron los templos. Continuando con esta idea, el escultor no era un genio aislado, cuyas innovaciones personales interesasen en la creación escultórica. El escultor hindú es un miembro más del cuerpo del arte, de los círculos concéntricos que rigen la vida tanto social, cultural, familiar y religiosa.

---

<sup>7</sup> Mulk Raj. p. 1.

<sup>8</sup> Tagore. p. 12.

La palabra más usual para hablar de la práctica del arte es "shilpa", y la utilizada para hablar del arte en sí, es "rasa" o sabor. El conocimiento de los Shilpa-Shastra se fue creando desde el periodo védico, a través de una tradición oral, que fue codificándose y regulándose a lo largo de la historia india hasta adoptar el carácter de género o Tratados Estéticos, que regularon toda la creación escultórica y pictórica desde época Gupta, en el 320 ddC. Los mismos Shilpa-Shastras y algún otro texto han planteado implícita o explícitamente los aspectos eróticos de la escultura. Las dos colecciones de textos estéticos más importantes para comprender el proceso de creación artística hindú son la de los Vastu Shastra y la de los Shilpa Shastra, que determinan los principios de formación de la arquitectura y de la imagen respectivamente.

La escultura hindú es pues una obra regulada y controlada por tratados estéticos, que condicionan e influyen en la libre interpretación que el artista hace de la escultura, aunque el artista siempre está antes que los tratados estéticos, porque "nadie se vuelve artista siguiendo servilmente los Shilpa-Shastras"

## - LA ESCULTURA COTIDIANA. LA APARICION DEL ESCULTOR DE OBJETOS COTIDIANOS-.

Si se intenta analizar de una manera exhaustiva en qué consistía el trabajo de los artistas de objetos cotidianos, sorprende descubrir que son los mismos que trabajaron la imagen de culto.

La obra del artista religioso y la del profano no se diferencia en absoluto. En realidad, se trataba de los mismos artistas.

Esta semejanza no sólo se reduce a la profesionalidad; ya que el artesano, normalmente dedicado al trabajo de objetos de uso cotidiano, coincide con el artista religioso, creador de la imagen de culto. Sino que va más allá, pues en la mayoría de las ocasiones la intromisión del hinduismo en la vida cotidiana obligaba a adoptar numerosos temas, principales como meramente decorativos, que tan sólo se separan unos de los otros por la técnica con que se realizaron y el lugar al que iban destinados. Un caso muy ejemplificador lo pueden constituir la gran cantidad de cortadores de bétel estudiados en la tesis (en particular los catalogados del 96 al 100), que abordan el tema mitológico y religioso como elemento decorativo en un objeto de uso totalmente cotidiano y necesario. Otro ejemplo no menos evidente, es el de los muñecos y marionetas de las castas (figuras 84 al 91), que en objetos lúdicos introducen el principio de la jerarquía social hinduista.

En definitiva, las interacciones del mundo cotidiano y religioso son una constante en la escultura hindú, siempre canalizadas, como vengo reiterando a lo largo de la tesis, a través del hinduismo como forma de vida.

## - A MODO DE EVOLUCION HISTORICA -.

### - EL CONSERVADURISMO DE ESTILOS -

La tendencia a acumular, mezclar y relacionar formas, géneros, materiales, estilos, técnicas... es una particularidad india en todos los aspectos artísticos como es su escultura.

Esta tendencia enriquece la escultura pues no se pierde ninguno de los avances y descubrimientos. Por ello, cualquier escultura poseerá muchas de las peculiaridades de momentos anteriores, aunque sean muy lejanas en el tiempo o espacio.

Actualmente, existe una fuerte confrontación entre el mundo antiguo y el moderno, debido a esa lentitud de evolución y apego a la tradición, ya que adoptar nuevas formas presupone un cambio de planteamiento. La divergencia actual reside en una institución de los principios impuestos por los colonialismos y sus tradiciones, con orígenes totalmente diferentes. Es decir, la divergencia actual entre las instituciones socio-políticas y los principios ético-religiosos, que padece el hindú, se originan en el periodo colonial. En este panorama, que así descrito puede resultar desalentador, el arte puede servir de vehículo que transporte las tendencias actuales y tradicionales de un lado a otro.

El arte siempre bajo su papel didáctico, de maestro, de fuente de consulta, puede pintar, como en un lienzo, las nuevas ideas y planteamientos socio-políticos, encuadrados en el antiguo marco ético-religioso.

### - DE LA EVOLUCION HISTORICO- ESCULTORICA-.

Después de la batalla de Gaugamela en el año 331 adC., es vencido el rey aqueménida Darío III y todos los territorios persas caen en poder de Alejandro

indumentaria- turbantes, bigotes....., pero de un tratamiento plástico y estilístico totalmente griego.

Tras el paréntesis que supone la invasión de Alejandro Magno, la escultura india sigue desarrollándose como tal bajo el reinado del emperador maurya Chandragupta, un kashatriya que comienza a extender sus dominios por las satrapías (reino de Gandhara), y por la zona del norte, en el Ganges (reino de Magadha). Su nieto Ashoka (274-237 adC.), fue el emperador más importante que conoció India y el que consolida el Imperio Maurya. Después de ser proclamado emperador, Ashoka se convierte al budismo y empieza a potenciar esta religión por toda India, como vehículo de unificación política.

Dado el carácter imperial de su reinado, la escultura maurya se va a destacar por ese mismo aspecto impactante, que pretende plasmar sus ideales en una imagen de gran tamaño y técnica virtuosa.<sup>9</sup> Se va a elegir la piedra como material imperecedero, que haga perpetuas sus imágenes- la arenisca roja, y sobre todo la marfileña que se encuentra en Chunar, en la ribera del Ganges, cerca de Benarés. En el arte maurya va a ser fundamental la aportación escultórica, que traduce el carácter efectista y monumental de este momento.

Tras la desmembración del poder maurya, se inician una serie de períodos históricos algo confusos, pues se solapan unos a otros.

La Shunga era una dinastía de origen persa que va a continuar con los principios budistas instaurados durante la soberanía de Ashoka.

La característica más interesante a la hora de hablar de las aportaciones del estilo shunga a la escultura es el "naturalismo" con que esculpen sus figuras. Continúan, en cierta medida, con la estética maurya, aunque pierden monumentalidad y calidad técnica, pues sus esculturas son más sencillas y desenfadas, y no pueden superar arcaismos, como los resultados del

---

<sup>9</sup> García- Ormaechea 1. p. 22.



intento de crear escorzos o movimiento. Sin embargo, en sus conjuntos escultóricos entremezclan todo tipo de personajes populares y aristocráticos, tratados con la mayor naturalidad, que sirven de ejemplo y de enseñanza para el pueblo.

La temática continúa siendo budista en su mayor parte aunque entremezcladas con personajes del fervor popular tradicional con figuras desproporcionadas y aglutinadas en planos.

Mientras esto ocurre en el norte, en el sur se funda el Imperio Andhra, que acabaría dominando el territorio shunga del norte. Esta etapa, que duró 500 años hasta el siglo III de nuestra era, tuvo su capital más famosa en Amaravati y allí creó un estilo escultórico muy peculiar.

El arte andhra es muy parecido al shunga, del que adopta ese gusto por el desarrollo narrativo, con ilustraciones de escenas costumbristas. Se multiplica la idea de "horror vacui" con gran cantidad de figuras, relleno cualquier vacío, amontonando personajes con un ritmo lleno de vida. A los cuerpos humanos se les dota de flexibilidad y de alegría, incluso con una acentuada sonrisa, debido a la particular postura de la comisura de sus labios. El estilo andhra es una continuación del shunga pero con mayor naturalidad y dominio técnico.

La cantidad actual de piezas en marfil conservadas evidencia la existencia de una escuela muy especializada y desarrollada en este material, que se remonta a la India antigua y que todavía continúa hoy en día. El trabajo en marfil, astas de búfalos o rinocerontes es admirable por su precisión, elegancia, delicadeza y finura. Suelen ser objetos de pequeño tamaño pero trabajados con todo lujo de detalles. El Krishna (figura 16), realizado en madera de sándalo, imita estas formas gráciles y dúctiles conseguidas con la talla del marfil como material. El estilo peculiar de esta figura es la consecuencia del similar tratamiento de los marfiles andhra.

En general, todas las esculturas del periodo shunga y andhra reflejan la exaltación y la alegría inocente, espontánea y fácil de vivir, casi infantil,

expresada en cuerpos jóvenes y bien formados como las yakshis, famosas en este período del arte por su gracilidad a la hora de colgar de los árboles.

Si bien no se puede fechar con exactitud en esta época ninguna de las piezas de la tesis, por lo arriesgado que resulta, sí se puede decir que esa misma gracilidad en los movimientos, cuerpos jóvenes y contorneados, y exaltación de vida, es una herencia shunga/andhra segura y perenne en toda la escultura hindú posterior. Buena prueba de ello es la Sarasvati de una de nuestras colecciones privadas o la figura principesca del Museu Etnològic de Barcelona, (figuras 43 y 63).

El otro gran imperio que habría que destacar por sus aportaciones a la escultura hindú, es el Imperio kushana. El imperio Kushana se formó por la unión de pueblos nómadas centroasiáticos, de origen mongol, que llegaron a India en el año 50 adC, acabando con el poder de las colonias helenísticas fundadas por Alejandro Magno.

Del poder kushana habría que destacar el reinado de uno de sus emperadores, Kanishka (150 ddC. aproximadamente) que se convirtió en el gran protector del budismo y cuyo fervor hizo propagar esta religión a partir del S.II, no sólo en India sino en toda la Ruta de la Seda. Sin embargo, no se apartó totalmente de las influencias alejandrinas sino al contrario, acarreó y asimiló esta cultura creando una sociedad tan helenizada como india, y muy permisiva con las creencias hindúes, budistas y grecorromanos.

Debido al desarrollo comercial y marítimo de este momento, la escultura india se propagó por gran cantidad de territorios, tanto hacia Oriente como hacia Occidente.

El imperio kushana tuvo su capital india en Mathura, pero desarrolló más artísticamente otra escuela en Gandhara (reino del Indo), que sería un foco de arte grecorromano orientalizado, en su temática budista, pero con un lenguaje plástico helénico. Además, la convivencia del hinduismo con el budismo, que insiste en el carácter tolerante de esta dinastía, condujo a los escultores indios a preparar

uno de los momentos dorados en la historia del arte: el arte gupta.<sup>10</sup>

El fervor popular dotó de gran importancia a personajes hindúes elevando a la categoría de dioses a creencias populares, como nagas y yakshis. Es ahora, cuando aparecen ya totalmente definidas las imágenes del culto hindú, puesto que se consolidan las creencias, tradiciones e historias mitológicas. La escultura va a ser la encargada de representar plásticamente estas historias o descendimientos de los dioses a la tierra para ayudar a los hombres en sus malos momentos.

---

<sup>10</sup> Stanislaw. P. 52.

## - EL AUGE LA REGULACION ESTETICA-.

La llegada de una nueva dinastía imperial acabó con el poder kushana en el norte y con el andhras en el sur: los Gupta, cuyos comienzos pueden fecharse en el 320 ddC., y cuyo imperio se prolonga hasta el 490 ddC. Esta dinastía es la promotora de la denominada India clásica o edad de oro. Es ahora, cuando se escriben obras como *Sakantula* (Kalidasa). Es el período ejemplar y paradigmático de la cultura india, en el que todas las artes se interrelacionan y adquieren su más alto grado de desarrollo.

Los Gupta respetaron el budismo como religión oficial, pero ellos fueron totalmente hinduistas con lo que el arte hindú alcanzó en esta época una de sus cotas más altas.

Dos características de este momento van a quedar generalizadas en el posterior desarrollo de la escultura: el tratamiento de los volúmenes y la importancia de la escultura dentro del marco arquitectónico. Es frecuente encontrar piezas pertenecientes a templos, como las estelas o imágenes de Vishnu (figuras 2,3 y 4), y el medallón de Krishna entre las gopis (figura 14) y la Sarasvati (figura 43), que aunque hoy estén aisladas debieron decorar algún muro de un templo.

Pero lo más destacado desde un punto de vista escultórico es la codificación y sistematización de unas normas para la creación de iconografías sagradas. De hecho, "el arte gupta se caracteriza por un desarrollo lógico de un estado estético todavía idealizado con unas normas definidas de estandarización".<sup>11</sup> Los Gupta hicieron una gran aportación a la regulación de la estética. La imagen de culto no responde al simple azar o a un capricho del artista, o del mecenas que encargó y patrocinó la obra. Cada dios, cada figura, cada gesto, están

---

<sup>11</sup> Biswar. P.23.

codificados por unos tratados estéticos, que encuentran sus fuentes en la literatura épico-narrativa y en los textos religiosos.

Una de las características de la escultura india es estar sujeta a unas leyes iconográficas y estéticas dominantes y muy fuertes.

Entre los textos estéticos compilados bajo el título de *Shastras* o *Sutras*, destacan por su interés escultórico los *Shilpa-Sastras* o tratados reguladores en que se forman escultores o pintores, y por su interés arquitectónico los *Vastu-Shastras*.<sup>12</sup>

Al principio estos *Shastras* se comunicaron oralmente durante el período védico (1500- 600 adC.), hasta que se manuscibieron en el período brahmánico (600- 300 adC.), aunque inconexamente. Los Gupta añadieron a los seis *SADANGAS* o principios estéticos reguladores del arte indio hasta ese momento, como aportación principal, dos principios estéticos: *Rasa* o quintaesencia del gusto y *Chanda* o el ritmo. De esta manera toda la estética hindú quedó regulada en cuanto a medidas y proporciones, dependiendo de la jerarquía de lo representado en el campo divino.

Se reguló a la vez la terminología exacta para designar distintas actitudes del cuerpo (*asanas*), gestos y posiciones de las manos (*hastas* y *mudras*), así como formas (*terrible*, *juvenil*, etc...), e incluso colores.

---

<sup>12</sup> Coomaraswamy 1. P. 76.

# INDIA BAJO PODER GUPTA



- EL MOMENTO DE ESPLENDOR DE LA ESCULTURA DRAVIDA DEL SUR -.

Cuando parte del imperio Gupta cayó por las invasiones de pueblos hunos que procedían del norte, esta zona quedó debilitada y fragmentada en multitud de reinos independientes. Paralelo a estos acontecimientos aparecía una nueva fuerza política con los CHALUKYA, en el centro del Dekkan, que se mantuvo desde el s. VI hasta el s. VIII, cuando fueron derrotados por los RASTRAKUTAS. No obstante, los Chalukya consiguieron protegerse en una pequeña zona del Dekkan oriental, que más tarde resurgiría dando lugar a la II dinastía Chalukya (figura 43).

El origen de esta dinastía va a suponer el comienzo de un momento de esplendor para la escultura drávida o más puramente hindú, que alcanzará sus más altas cotas con la eclosión de los reinos hindúes o drávidas del sur. Drávida, como se ha dicho anteriormente, significa en sánscrito "sur", y viene a diferenciar los rasgos y actitudes que distinguen el estilo escultórico hindú del sur, preservado de invasiones e influencias externas, del estilo del norte.

La aportación chalukya a la escultura es un mayor dominio de las formas onduladas y serpenteantes, muy apropiadas para plasmar la espiritualidad de este momento y que alcanzará su máximo esplendor con los bronce del sur de época chola. Durante esta época el hinduismo enriquece su mitología de manera considerable con la aparición de nuevos dioses y genios.

La excavación de grandes santuarios, dedicados a una una divinidad concreta, y que ofrecen un amplio repertorio iconográfico, como es el de Elephanta en la bahía de Bombay, lo demuestra. El colosalismo de las figuras no les va a restar equilibrio en sus proporciones, ni va a impedir que expresen, como indica Rivière (P. 290), "un sentimiento de dulzura y calma". A pesar de no ser de gran tamaño, todas las esculturas del Museu Etnològic de Barcelona sobre Vishnu, tienen ese efecto de colosalismo y

grandiosidad, guardando sin embargo, una justa medida y proporción.

La idea del colosalismo, presente en la mayoría de las esculturas hindúes, es otra característica constante. Aplicar el término colosal a una pieza de pequeño tamaño puede resultar paradójico y contradictorio. No obstante, la estatuaria hindú, aun de reducidas dimensiones, es susceptible de este apelativo de "colosal", por la manera casi geométrica de trabajar las proporciones y el volumen, sin perder el equilibrio del conjunto. También hay que recordar la noción de colosal que se empleó para designar obras que trataban de engrandecer unas ideas, bien fueran políticas o religiosas, como es el caso de la escultura hindú.

Mientras en el oeste del Dekkan se sucedían estas dinastías, en el sur comenzaba una época dorada para la estatuaria en bronce hindú.

Todos los logros estéticos conseguidos bajo poder gupta, así como el dominio del volumen, técnicas depuradas y soltura en el movimiento, no desaparecen sino que se van acumulando, aprovechando y perfeccionando desde los avances anteriores.

La escultura hindú, salvo por variaciones regionales o degeneración temporal de las formas, no pierde ninguna de las cualidades que ha ido adquiriendo con el tiempo; por el contrario, la evolución general de avances artísticos y dominio técnico a lo largo de los siglos por una dinastía tras otra, es una de sus peculiaridades más destacadas. Por este motivo, es muy importante el estudio de todas las aportaciones escultóricas de las distintas dinastías a la hora de estudiar una escultura, aunque no pertenezca a este momento, pues siempre encontraremos puntos comunes. Hay que recordar que los cambios en India se producen con gran lentitud y más por acumulación y transformación de elementos que creación de nuevos.

Este momento de esplendor de la escultura drávida o del sur, fue bastante conflictivo en cuanto a división de territorios, sucesión de dinastías, etc.,



pero el arte establece un claro análisis geográfico en norte y sur.

El papel que tuvo la India meridional en relación al comercio internacional fue vital para la expansión de su escultura.

Todos los modelos iconográficos creados por las dinastías del sur se exportaron al resto del continente asiático, siendo cuna de los estilos que más tarde evolucionarían en cada zona con sus características particulares. El culto a Shiva y a Vishnu y el dominio de la religión hindú, hizo del sur de India el bastión del hinduismo más puro.

Entre las dinastías que dominaron la zona del sur en este momento habría que destacar:

Los Pallava- La dinastía Pallava sucedió a la dinastía Andhra en el S. III ddC., en el Dekkan oriental y la costa Coromandel y se mantuvo en el poder hasta el S. IX.

Las esculturas pallavas son herederas, en cierta medida, del estilo andhra tardío. La estela del dios Vishnu (figura 4), antes aludido, es un ejemplo claro de esta consecución de formas, tanto en la anatomía del cuerpo, estilización de líneas, sinuosidad en la postura, etc. La corte pallava fue un activo centro cultural y artístico, que dió un gran impulso al hinduismo: en Mamallapuram durante el reinado pallava se esculpieron muchos santuarios rupestres.

Entre los puntos más destacados de la escultura pallava, derivados directamente del tratamiento plástico del material, cabe destacar su precisión a la hora de trabajar el duro granito y, además, el de introducir y generalizar la fundición del bronce en la escultura.

La dinastía pallava fue capaz de captar el movimiento y anatomía del cuerpo humano, renunciando a los músculos y al esqueleto, a cambio de unas figuras elegantes, estilizadas e ingravidas.

El arte de la escultura en bronce alcanzó toda su perfección con la dinastía Cholla (II mitad del S. IX- finales del S. XII), quienes extendieron sus dominios hasta Sri Lanka e Indochina.

El momento de mayor esplendor tuvo lugar con el reinado de Rajaraja II (985- 1014),. Además de crear una flota, conquistar territorios, etc, es el mayor responsable del culto al dios Shiva y de su difusión por todo el sudeste asiático.

Sus famosas representaciones del Shiva Nataraja (figura 18), o Rey de la Danza, convirtieron a Shiva en la divinidad más adorada de India y del sudeste Asiático.

Durante el poder Cholla, no solo se creó una gran cantidad de modelos iconográficos, sino que pudieron explotarse las posibilidades escultóricas que ofrecía el bronce. Los bronce chollas desarrollaron al máximo el volumen redondeado de líneas muy sensuales, la precisión en los detalles y superficies vibrantes, como se observa perfectamente en las imágenes de Deepa- Lakshmi (figuras 5 y 6) y en la cabeza de Shiva (figura 21).

En el S. XII los dos reinos cholla y chalukya fueron destruidos por los Pandya que se establecieron en Madurai, su capital. Más tarde, el reino chalukya se dividió en varios principados, entre los que destacan los Solanki, Hoysalas, Yadava y Kakatiya. Estos cinco reinos sobrevivieron hasta la mitad del S. XIV, en que fueron destruidos por los ejércitos del Sultán de Delhi.<sup>13</sup>

Los Hoysala continuaron el estilo pallava y cholla anterior. Utilizaron un nuevo material: la clorita, una piedra que al secarse al aire, después de cincelarse y pulirse, ofrece aspectos de basalto grisáceo con matices verdosos, e incluso metálicos. En la escultura figurativa los cuerpos de las divinidades aparecen cada vez más recargados de joyas,

---

<sup>13</sup> En Embree. P. 160.

Los ejércitos dominadores estaban dirigidos por el General Malik Kafur.

de manera que a veces se hacen casi inapreciables bajo las guirnaldas y alhajas. Las flexiones y formas onduladas se exageran amaneradamente. Por el contrario, las caras y gestos cada vez son más rígidos.

El último periodo del sur y el último imperio hindú fue el de Vijayanagar, que como bastión hindú, consiguió rechazar los continuos ataques de los sultanatos del Dekkan hasta 1565.

Vijayanagar fue llamado el Imperio Olvidado por Robert Sewell<sup>14</sup>, aunque es el reino hindú mejor conocido históricamente de todo los reinos drávidas del sur.

El imperio de Vijayanagar mantuvo relaciones con las potencias occidentales a través de Goa, lo que en cierta manera determinó la posterior capacidad de convivencia de los pueblos del sur con los pueblos extranjeros.

Durante el S. XVI, la presión bélica ejercida por los sultanatos islámicos del Dekkan, así como las tensiones internas del propio reinado, terminaron con la dinastía imperial, aunque su arte se continuó con los Nayaka de Madurai.

La escultura hindú durante este reinado, está llena de influencias exteriores. La figura busca la expresión contorsionada del movimiento, y el dinamismo de la imagen que nace de un estallido interior del propio impulso vital de la figura.

---

<sup>14</sup> En Embree. P. 193.

( SOLANKI )- DINASTIA DOMINANTE .

LIMITE ACTUAL INDIA . . . .

- ESTADOS RAJPUT, NORTE.

S. IX.- XIII DDC.

RAJPUTANA ( PRATIHARA )

BUNDELKHAND ( CHANDELLA )

PALA- SENA  
( S. VII- XIII ddc )

GUJERAT ( SOLANKI )

ORISSA ( GANGA )

DINASTIAS SUR

S. VII - XVI DDC.

CHALUKYA

VIJAYANAGAR ( S. XIV- XVI ddc )

PALLAVA ( S. III- IX ddc )

HOYSALA  
( S. X- XIV ddc )

CHOLLA ( S. IX- XII ddc )

NAYAKA ( S. XVI- XVIII )

PANDYA

## - LA ESCULTURA HINDU DEL NORTE -.

La India del nordeste desarrolló dos dinastías los Sena y los Pala (770-1086/ 1150-1199). Estas dinastías dominaron sobre todo el territorio de Magadha, Bihar, Bengala y Assam.

La escultura de esta época fue abundantísima, con una producción de bronce de técnica a la cera perdida de bellísima calidad.

En la ciudad-universidad de Nalanda, los talleres crearon esculturas budistas de gran elegancia y equilibrio, pero con cierto manierismo en sus gestos y actitudes y un gusto pronunciado por la representación de los adornos y joyas. Se puede notar pues una tendencia progresiva hacia el recargamiento, con joyas cada vez más numerosas y con múltiples accesorios simbólicos en las estelas y relieves. La silueta de los personajes se alarga y afina, con una tendencia progresiva a la esbeltez.

Las estelas se pronuncian en forma picuda y una espesa guirnalda en forma de "U" cae desde la nuca hasta la pantorrilla de la imagen, (estela con imagen de Vishnu de granito, figura 4).

El arte pala tiene un heredero directo en las esculturas budistas vajrayanas himalayas e indonésicas, que repitieron su estilo, llegándose a confundir en muchos casos con las originales. También se transmitió al Nepal por la proximidad geográfica, ya que su tradición budista y tántrica aceptó estas formas plásticas e iconográficas, comunes al budismo de expansión.

Mientras las dinastías Pala y Sena dominaban en el nordeste de India, aparecieron durante los siglos VIII al XIII otros estilos septentrionales de vital interés para la escultura: el estilo de Orissa, el de Bundelkhand, y los de Gujarat y Rajputana, que continuaron la tradición escultórica existente en cada zona.

Los dos primeros estilos, de Orissa y Bundelkhand, estuvieron estrechamente emparentados a pesar de la distancia geográfica y de haber pertenecido a

diferentes dinastías.

La escultura de imágenes de culto pasa a ser la principal decoración de los templos, con figuras macizas de caderas anchas, talles finos, estilizadas facciones, exagerando el alto relieve hasta llegar al bulto redondo.

La Sarasvati de la colección privada parece querer salir del muro, al igual que la figura número 63 que casi no se apoya en el pilar.

Pero lo más destacado es la eclosión en estos momentos de un nuevo modelo iconográfico, el tema de la pareja o grupo amoroso, *mithuna*, y el apasionamiento en la representación de abrazos eróticos que se continuará hasta nuestros días.

La importancia del tema *mithuna* es tal que existe dentro de la tesis un apartado especial en el capítulo III- La expresión artística-, dedicado exclusivamente a su estudio.

Se ha discutido mucho sobre el erotismo hindú, si este tipo de representación es obsceno o no lo es. Lo que queda claro es que recoge una idea totalmente india, que merece ser por lo menos comprendida si bien no compartida. El erotismo de la escultura hindú es otra de las características siempre presente.

Los hindúes en general, al margen incluso de las concepciones tántricas sobre el amor y el sexo, consideran sagrada, la naturaleza, la fertilidad y la fuerza del amor.

El pueblo indio es el único que ha codificado en libros sagrados como el *Anangaranga* o el *Kamsutra*, toda la técnica amorosa.

El *Brihatsamhita* o *Tratado de Astrología* del siglo VI adC., recomienda que las *mithuna* o figuras de amantes decoren las paredes de los templos.<sup>15</sup>

La filosofía del tantrismo contribuyó con su teoría del cuerpo como potenciador espiritual, y no mero receptáculo, a fomentar el aspecto erótico de la escultura hindú sagrada.

---

<sup>15</sup> En VV.AA. 2. P.47

" Te alabo, mujer, porque con una mirada puedes robar al arpa toda su riqueza melodiosa, y ni siquiera escuchas sus canciones. Te adoro porque pudiendo humillar las cabezas más altivas del mundo, amas a los desconocidos de la tierra. Me conmueves porque esos brazos, cuya hermosura diera gloria a un rey, son los esclavos diarios de tu hogar humilde. "

Rabindranath Tagore. 16

La poesía de Tagore revela el aprecio hindú a la mujer, portadora de fertilidad y sensualidad. A pesar de dicho aprecio, no es que se mezcle lo femenino con lo erótico, o que lo femenino conduzca directamente a lo erótico, son temas que pueden permanecer separados como en las diosas madres. En cualquier caso, el que lo femenino pueda ser erótico no es condenatorio, al no existir la noción de pecado sexual como en la cultura bíblica.

Según pasó el tiempo, entre los S.XII y S. XIV los estilos fueron degenerando en un mayor manierismo y complicación, con una exageración en todos los gestos, posiciones, atributos y ornamentos. Hay que tener en cuenta que todos los reinos del norte quedaron fragmentados con la invasión musulmana. Los primeros pueblos musulmanes aparecieron ya desde el S.VIII ddC., creándose pequeños estados islámicos en el Sind y Gujarat. El gran mogol Akbar fue el único musulmán que reunió prácticamente a toda la India septentrional en un solo imperio durante el S.XVI; entonces sólo escaparon a la influencia islámica algunos reinos aislados en el norte y en el sur, el ya debilitado imperio hindú de Vijayanagar y el nuevo territorio portugués de Goa.

Para detrimento del arte hindú, la llegada del poder islámico supuso grandes pérdidas, ya que muchas obras de arte fueron destruidas, sólo a veces para crear otras nuevas musulmanas.

La situación del hinduismo después de 1526 y hasta 1707, cuando el poder mogol dominaba todo el norte y la meseta del Dekkan, se debilitó mucho artísticamente.

Sin embargo, este es un momento atractivo y desconocido, poco apreciado en los libros de arte. Si es verdad que es un momento confuso, problemático y difícil de comprender, también es apasionado y desencadenante de lo que ocurrirá en la India del S. XX, sentando bases políticas y religiosas de la actualidad.

Con la consolidación del poder islámico de una manera casi absoluta en India, el hinduismo quedó relegado a la parte más extrema del sur de India: Tamil Nadu. Pero, el culto privado doméstico, las creencias populares y la forma de vida, que habían dominado y animado el arte hindú durante tantos siglos, siguieron latentes y pervivieron, según momentos, con mayor o menor florecimiento.

Pero es en el S. XVII, con las campañas de extensión territorial del emperador mogol Aurangzeb (1658- 1707), cuando surge un movimiento revolucionario, que hará renacer de nuevo el hinduismo con mayor fuerza, como un torbellino de espiritualidad alentadora ante el poder mogol.

Los **maratos** o **maratha** (habitantes de Maharashtra) son un pueblo extendido por la parte occidental de India y la cuenca del Ganges. Hablan **maráthí** una de las lenguas más importantes de las 15 oficiales y contemporáneas, y portadora de una literatura y poesía hindú de moral caballeresca. Los maratos surgen en India como elemento bélico hindú compensador frente al poder mogol islámico.

Fundamentados en la creencia de la Bhakti, "devoción", van a surgir una serie de santones y pensadores como el famoso maestro Tukaram (1608- 1649). Centran su sede religiosa en Pandharpur con el santuario dedicado a Vishnú Vitthala. Sin embargo, no debe entenderse este resurgimiento político y cultural dentro de las mismas directrices con que aparecerá, durante el S. XIX y XX, contra el imperio británico. El gran caudillo de esta dinastía de maratos y cuyo poder va a centralizar el



hinduismo del S. XVII, va a ser Shivaji Bhonsla (1627- 1680 ). En una escultura del Museu Etnològic de Barcelona (figura 61), se le puede ver representado , aunque de forma poco individualizada, debido a la tendencia a la divinización. A su muerte se destruyeron parte de sus logros y se reanudaron de forma cruenta las luchas contra los ejércitos mogoles de Aurangzeb en detrimento del hinduismo.

El último cambio radical en el desarrollo cultural de India se produjo con la ocupación británica, que empezó en los primeros años del S. XVII (1621 y 1625), con el establecimiento de pequeñas delegaciones comerciales por la Compañía de las Indias Orientales. Tras fundar Madrás en 1639, Bombay en 1666, y Calcuta en 1698, el poder inglés se consolidó. Poco a poco fueron ocupando el Sind (1843) y el Pundjab (1849); y en 1857 la mayoría de los príncipes indios quedaron sometidos, como soberanos sólo nominales, a la Corona Británica.

**CAPITULO I-**

**LA IDEA DEL NATURISMO HINDU-**

" El verdadero arte, según las normas estéticas hindúes, tiene su principio en las manifestaciones de Dios en la naturaleza." J.R.Riviere.<sup>17</sup>

" El grado de civilización de un pueblo se mide en su respeto hacia los animales ". Gandhi.

---

<sup>17</sup> RIVIERE 1. P. 53.

## **- EL NATURALISMO Y EL NATURISMO: LA NATURALEZA EN EL HINDUISMO -.**

El contacto y la convivencia del hombre con el entorno natural es una constante desde que éste existe como tal en la tierra, remontándonos a épocas prehistóricas. Sin embargo, la relación entre el hombre y la naturaleza no ha sido siempre la misma en todos los periodos históricos, ni en todos los lugares de la superficie terrestre. Las necesidades de subsistencia de los hombres en un principio, les hicieron tomar conciencia de la importancia que la naturaleza tenía en su vida. El hombre se adaptó al ritmo cósmico de la naturaleza, que para él era misterioso y en cierto modo sagrado, y le llevó a admirarla, llegando incluso hasta su adoración.

De esta manera, la naturaleza dotó al hombre de su primera religión, fundamentada y basada en los fenómenos naturales que los hombres observaban y ante los cuales se sorprendían sin comprender. La naturaleza se convirtió por lo tanto en algo a lo que adorar y rendir culto. Así, aparecen en India dentro de la primera religión védica, dioses como personificaciones de la naturaleza. Estos cultos a la naturaleza, comunes a otros pueblos, fueron condicionando un respeto y una unión progresiva con ella, que tan sólo desapareció gradualmente con el avance técnico y científico de la edad contemporánea.

Por lo tanto, la naturaleza permitió al hombre engendrar sus primeras necesidades y creencias espirituales que desembocaron en una forma de arte, para transmitir y hacer palpable materialmente esos sentimientos. Hablar de "arte", en el sentido estricto que hoy se da a esta palabra, es un poco exagerado. Era más bien una forma de magia y adoración. Lo más probable es que los exvotos sirvieran para rituales mágicos y de fecundidad.

Debido a la relación del hombre con la naturaleza, y a su manera de expresarse, surgen movimientos como el naturalismo, basado en la naturaleza, haciendo de esta el centro y el modelo de

vida. El naturalismo es un sistema filosófico que atribuye todas las cosas a la naturaleza como principio. De ahí que, el naturalismo artístico reproduzca la naturaleza con total fidelidad sin encubrir lo bueno o lo malo, ni disimular sus fealdades por horribles que estas sean.

Sin embargo la escultura hindú va más allá de ser o poseer unas características naturalistas. En realidad, siempre pueden encontrarse ejemplos de escultura naturalista dentro de la escultura hindú, en cuanto que trata modelos del natural (como la perfecta imitación de los lotos como motivo decorativo de paneles arquitectónicos, o el continuo empleo de los animales como modelos para sus esculturas). Pero la base de la estética hindú es más naturista que naturalista.

El naturismo es una doctrina que preconiza el empleo de los agentes naturales para conservar la vida y la salud del hombre. El naturismo, de manera similar al ecologismo actual, es vivir integrado en la naturaleza, de tal manera que, se forme parte de ella como algo más dentro de su devenir normal. El naturismo es hacer de la naturaleza un modo de vida, no un modelo que se tome de referencia para imitar o copiar. El naturismo es una integración total, sentirse parte de la naturaleza, es comparar y crear similitudes, no igualdades formales sino emocionales.

No obstante, esta misma doctrina puede aplicarse al mundo del arte hindú, pues la base de su estética es más naturista que naturalista, ya que no consiste en una imitación literal y verosímil de la naturaleza, sino en una búsqueda de analogías entre las emociones que suscitan las formas de la naturaleza y lo representado. Estas analogías se buscan atendiendo más a la sensación que provocan en el sentimiento del espectador, que a la propia forma. Es decir, la estética hindú aplica los agentes, las formas y los elementos naturales para crear una escultura original y nueva, no imitativa y repetitiva de un modelo natural.

En toda la escultura hindú puede apreciarse esta

idea del naturismo. Primero en su manera de concebir la estética creando analogías con elementos de la naturaleza. Segundo, porque del término naturismo se desprende un concepto claro y significativamente marcado del mundo hindú; el carácter vegetalista de su cultura. India, es el país más claramente vegetariano del planeta. Por sus concepciones filosóficas y religiosas, el respeto hacia el mundo animal y vegetal, derivan en un proteccionismo, que impide matar cualquier ser poseedor de un alma, inclusive animales y vegetales (los jainas tienen prohibidos oficios como la agricultura para no dañar ningún ser vivo). Esta enorme consideración al mundo vegetal se traduce en el arte en la decoración escultórica: flores de loto, palmas..., así como en la práctica de la mascarada del chicle del bétel, que conlleva toda una parafernalia con cuidados de jardines especializados. Y, por último, el carácter naturista se evidencia en su continua referencia a los animales como protagonistas indiscutibles de sus historias mitológicas y religiosas, de sus esculturas, e incluso, en numerosas ocasiones elevados al rango de divinidades, como el caso del dios elefante Ganesha.

## - INTRODUCCION AL TEMA DE LA NATURALEZA HINDU-.

La escultura hindú se apoya en cuatro pilares básicos: la religión, los tratados estéticos, los materiales, condicionante esencial en cualquier escultura, y la naturaleza. La naturaleza es uno de los condicionantes estéticos más atractivos y destacados del arte hindú, tanto en el proceso de creación plástica como en el resultado escultórico final.

En este primer capítulo voy a plantear algunas de las nociones más evidentes y sobresalientes de la interrelación de la naturaleza y el arte. La importancia de la naturaleza y de sus protagonistas (fauna y flora) es tan fuerte en la concepción del elemento escultórico hindú, que me atrevo a insinuar la existencia de cierto componente "ecologista", en su proceso creativo. Por supuesto, el término ecologismo no tendría el tinte político de movimiento reivindicativo occidental, pero sí tendría el matiz propio del actual ecologismo occidental de respeto, cuidado y amor al marco natural que nos rodea y que conlleva una forma de pensamiento y de vida.

La naturaleza es un factor decisivo y muy influyente en la formación del pensamiento indio, y en la actitud a la que conduce este pensamiento para afrontar la vida. La naturaleza es parte integrante, no sólo como marco o ámbito, sino como fuente de inspiración para su arte. Y, es que el indio está íntimamente ligado al entorno natural que le rodea. Cualquier aspecto de la vida india tiene sentido y explicación en la naturaleza. Así por ejemplo, las esculturas hindúes adoptan como protagonistas indiscutibles de su temática a los animales. Incluso llegan más lejos, cuando sus santuarios excavados en la montaña se cubren de esculturas que repiten el efecto de la vegetación sobre las montañas. Absolutamente todo, desde el sistema filosófico y metafísico más complejo hasta la ubicación de sus

ciudades dependían del factor natural.

Quizás, sea más fácil comprender esta dependencia si conocemos las fuerzas de la naturaleza que en la Península del Indostán se despliegan con toda su potencia y en donde el clima monzónico hace crecer una vegetación extraordinaria; palmeras, lianas, bambúes... que extienden su belleza sobre lagos naturales y estanques artificiales donde florecen lotos multicolores. Dentro de este encuadre natural no es difícil imaginar un arte escultórico que refleje de una manera sublime todo lo observado en la naturaleza desbordante.

La inmensa mayoría de las esculturas de esta tesis son parte del mundo natural- vegetal o animal. Animales bien en su función de dioses- Ganesha el elefante, el búfalo Mahisa en lucha contra la diosa Durga, el águila Garuda y el toro Nandi como vehículos de los dioses Vishnú y Shiva; o como partícipes de historias de amor; los pájaros de los cortadores de bétel contando noticias de los amados, o simplemente la multitud de guirnaldas floreadas, lianas...etc, que llenan estelas decorativas y cubren los cuerpos de los propios dioses.

La profusión de esculturas en los templos, la grandeza, y altura de sus arquitecturas con el continuo protagonismo de los animales como motivo escultórico, no es sino una réplica e imitación plástica del propio subcontinente reflejado en el arte.

Ranchor Prime en su libro sobre el hinduismo y el ecologismo hace una apreciación muy certera, destacando una idea de Banwari, un editor del *Jansata* (un periódico hindú, publicado en Delhi).<sup>18</sup> Él habla sobre la idea hindú del mundo como un gran bosque. Para resguardar y proteger este mundo hay que salvaguardarlo y conservarlo intacto, y es el hombre

---

<sup>18</sup> Prime. P. 10.



el encargado de protegerlo y cuidarlo. El hinduismo describe todo en términos sagrados y en su relación con la última realidad. Los diferentes aspectos de esta última realidad aparecen de varias maneras en el mundo físico. En el *Bhagavad Gita*, Krishna compara el mundo a un bananero de ilimitadas ramas en el que todas las especies de animales, hombres y semidioses habitan en distintas categorías, divididos en tres: uno es el shrivan, el bosque del que proviene la prosperidad, otro es el tapovan donde se puede contemplar la sabiduría creciendo en la verdad, y el tercero es el mahavana el gran bosque natural donde habita cada especie y debe ser preservado infinitamente. Son tres mundos como tres realidades cósmicas, que analizaré en el capítulo IV dedicado al hinduismo como creador del culto a la imagen.

Gracias a la observación minuciosa de la naturaleza por parte del escultor indio, como en general del artista indio, éste bebe de sus fuentes para luego reinterpretarla, creando multitud de símbolos. Es lo que en estética india se conoce como Ciencias de las Comparaciones o Sadrisyan.

El escultor indio utiliza formas de la naturaleza, tanto vegetal como animal y, gracias a su agudo poder de observación, engendra un nuevo sistema de anatomía divina. No utiliza formas humanas por entender que lo humano pasa de moda y sólo en la naturaleza existe una mayor perfección. Esta búsqueda de perfección se debe a la religiosidad imperante en la casi totalidad de la escultura, que es esencialmente imagen de culto y, por lo tanto obligada a cumplir una función sacra con una plástica sacra, evitando "modas" e imperfecciones propias de los hombres.

Utilizando esta fuente natural mediante un entramado sistema de analogías (que se estudia más profundamente en el capítulo IV dedicado a la estética), compara: la cara con un huevo o con una hoja del bétel, las orejas con un buitre, los ojos con un pez o pétalo de loto, el mentón con el mango.... Cualquiera de las esculturas analizadas en la tesis

cumplen con esta estética de analogías de emociones y sentimientos basada en la naturaleza.

La importancia de la naturaleza queda claramente demostrada si analizamos cualquiera de los sistemas filosóficos y religiosos indios: hinduismo, jainismo y budismo.

El hinduismo hace partícipe en todo momento a la naturaleza de su pensamiento. La misma evolución cíclica de los monzones y el ritmo de vida del subcontinente en ese continuo crecer y decrecer, ir y venir, destruir y crear, es reflejado en el hinduismo por su secuencia cíclica de la ley kármica y por la teoría de las reencarnaciones: nada muere ni vive definitivamente, todo gira en torno a la rueda de la vida, que abarca por igual lo humano, lo vegetal y lo animal. Para el hinduismo existe un alma universal de la que surgen todas las almas y que, tras una etapa terrestre de perfeccionamiento o depuración del alma, vuelven a unirse otra vez. Todo, como en la naturaleza monzónica, es nacer, morir, y volver al punto inicial.

Ya desde época védica, donde hay que remontar el hinduismo, la naturaleza jugó un papel muy importante, pues algunos dioses eran abstracciones y poderes personificados de la naturaleza, como Tvashtri, el inventor del arte y la técnica, y arquitecto nombrado también en el *Rig Veda*, y Agni y Surya (dioses respectivos del fuego y el sol). La religión de los Vedas estaba, pues, profundamente arraigada a la tierra.

De estas tradiciones animistas, vegetalistas y naturistas, van a surgir pensamientos más desarrollados como el hinduismo. Los dioses del panteón hindú aunan estas dos facetas de vida y muerte, de creación y destrucción que les otorga la naturaleza india. Para el pensamiento hindú estos aspectos de creación o destrucción son puramente complementarios, no negativos o positivos, ya que no hay muerte sin vida, ni vida sin muerte. Si entendemos que la escultura hindú es escultura esencialmente religiosa, es fácil percibir la

importancia que estos sistemas de pensamiento tan dependientes de la naturaleza adquieren en la escultura; puesto que a la vez, la naturaleza no domina sólo la concepción escultórica sino también la iconografía y la concepción de la imagen de culto hindú, también en el Jainismo, religión correlativa al hinduismo, cuya principal diferencia radica en la concepción de las almas. El jainismo cree en la existencia espontánea de almas atrapadas en la tierra, incluso en los seres vegetales. Es corriente encontrar adeptos de esta religión con la boca tapada para no tragar ningún insecto, o su prohibición de dedicarse a la agricultura para no matar ningún ser vivo: el respeto a cualquier forma de existencia natural en su grado máximo.

En el Budismo, el hecho de ir ascendiendo paso a paso, de reencarnación en reencarnación, para alcanzar el nirvana, conduce directamente al respeto de todos los seres vivos, y el vivir de acuerdo con el orden natural del mundo.

La naturaleza es pues y en definitiva, parte integrante de la vida del indio, no sólo como marco o ámbito geográfico, sino como fuente de inspiración para su conducta, su pensamiento, y en definitiva su arte.

Toda la naturaleza se hace eco de este sentimiento humano, todos los seres vivos, animales y vegetales, participan tanto de la alegría del hombre como del dolor, como lo demuestra esta escena de *Sakuntala* de Kalidasa, cuando la protagonista debe abandonar su hogar.

"No sólo tú sientes tristeza al abandonar la aldea; también los árboles se afligen por la congoja que les produce tu separación. Te basta con mirar: la cierva apenas puede comer la hierba, los ciruelos interrumpen su danza, y los bejucos dejan caer sobre la tierra sus pálidas hojas, como si fueran lágrimas".<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> En GERHARD.P.280. Otra traducción encomiable del *Sakuntala* de Kalidasa es la de RAFAEL CANSINOS ASSENS: *El Reconocimiento de Kalidasa*.

La actitud del indio hacia la naturaleza es una actitud de respeto, admiración, nunca tratando de superarla o dominarla, sino conviviendo con ella como parte integrante de su vida.

El factor geográfico y el aspecto naturista de sus sistemas de pensamiento y vida, han sido determinantes en la formación de la escultura india, desde tiempos remotos durante el III milenio adC. hasta nuestros días, cercanos ya al siglo XXI.

Dado el carácter agrícola de su economía, por basar su civilización en aspectos vegetalistas, por su convivencia con el mundo natural y por hacer de la naturaleza su ejemplo de vida y de expresión artística, el sentido naturista, ecologista y vegetalista del que se está hablando, está más que demostrado.

## **- EL FACTOR GEOGRAFICO: ZONAS Y MATERIALES -.**

El territorio actualmente "homogeneizado" por la cultura india, es lo que se denomina para la tierra del Indo (Indra), Península del Indostán, (palabra persa, Industán, utilizada por los mogoles) o Indica.

Primero fue Bharata para los indios, después Jambuvipa, el continente del árbol de la manzana y de las rosas, o país de los "unicornios" para los griegos.

La Península se encuentra desde 1947 dividida en una serie de países desmembrados por religión, política y geografía (Pakistán, India, Nepal, Bhutan, Bangla Desh y Sri Lanka), y ocupa una extensión de 4 millones de km cuadrados, con una población creciente de 1000 millones de habitantes. De estos 1000 millones, 900 pertenecen a India con un crecimiento de 5 millones al año. La Península está ocupada en su parte noroeste por los valles del alto Indo (indios y pakistaníes) muy fértiles, Kashmir y Punjab, de donde son originarios los drávidas o primeros pobladores. Separados por las llanuras aluviales e insalubres de Terai, se encuentran también los valles de Nepal y Bhután. La selva de Bengala oriental sobre la desembocadura del río Ganges, se denomina Bangla Desh y limita por el nordeste. Por último al sur, se encuentra la isla de Sri Lanka.

El territorio de India tiene la forma aproximada de un gran triángulo, cuya base está constituida por la vertiente meridional del Himalaya al Norte del país, y el vértice por la punta meridional de la península del Dekkan, con el cabo Comorín en el sur. Está rodeado por el océano Indico con dos mares: el mar arábigo de Omán, con la costa Malabar en la parte oeste, y el mar de Bengala, con la costa Coromandel al este.

Tres grandes unidades geomorfológicas o de relieve pueden distinguirse en India:

- El Himalaya- Cadena montañosa en forma de arco abierto hacia el sur, entre el valle del Indo al oeste y el del Brahmaputra al este. Geológicamente es una cadena joven, formada en el Terciario. Para la mitología india es el Monte Meru, la residencia de los dioses hindúes. Aquí descansan Shiva, Vishnu... el pico más alto indio es el Nanda Devi de 7817 m de altura en Himachel Pradesh.

- La Llanura Indogangética- Es una zona fértil formada por los valles que originan los ríos Indo (Indra) y Ganges (Ganga). El Ganges es el río más importante de India y el más sagrado para los hindúes. Tiene una longitud de 2700 km y un densidad de 1125 millones de km cuadrados. Su fértil llanura une la cadena joven del Himalaya con el zócalo viejo del Dekkan.

- Meseta del Dekkan - Es una meseta de unos 600 metros de altura media, que estructuralmente también acogería a Sri Lanka. Por la erosión se ha convertido en una serie de colinas mesetarias muy propicias y aptas para la construcción de castillos y fortalezas, por su valor estratégico. Está rodeada por las cadenas montañosas los Ghats (Occidentales y Orientales) que caen respectivamente hacia el oeste o el este, en la costa Malabar o Coromandel.

- Cabo Comorín - En realidad se debería decir la zona sur: desde el río Krishna hasta el cabo Comorín. Es actualmente la zona puramente hinduista, al ser el único bastión drávida que no se vió sometido a invasiones extranjeras, a excepción de las tardías colonias europeas, que no repercutieron en su formación cultural.

El aspecto más destacado de la geografía india son las grandes barreras naturales que separan al Subcontinente indio del resto del continente asiático, la cordillera del Himalaya y el océano Indico.

La Península del Indostán, al igual que otras penínsulas como la Ibérica, se encuentra aislada por

sus magníficas barreras naturales. Esto podría hacer pensar en un país que apenas ha recibido invasiones del exterior y que ha permanecido encerrado en sus fronteras. Nada más lejos de la realidad. Algún encanto deben tener estas dos penínsulas, tan distanciadas culturalmente en el espacio y el tiempo, pero unidas por la historia de sus continuas invasiones de pueblos extranjeros.

No hay que olvidar que la llegada de numerosos pueblos a lo largo de la historia india, entre los principales: griegos, kushanas, hunos, turcos, y mogoles, es uno de los factores decisivos en la formación de la cultura india. Estos contactos con pueblos diferentes a pesar de sus barreras naturales, fueron forjando el carácter del indio y el panorama artístico-cultural. Hay una brecha en la cordillera del Himalaya: el paso de Khyber en el puerto de montaña del Hindu Kush (actualmente Pakistán), que sirvió de entrada a todos estos pueblos a lo largo de la historia. El paso de Khyber se abre al noroeste del valle del Indo y es el único lugar franqueable desde los puertos de montaña hacia la llanura indogangética. Este paso de tan sólo 1072 metros de altura y 50 km de longitud, se denominó "rincón de la tempestad", debido a que las invasiones siempre se produjeron por allí.<sup>20</sup> A su vez el factor geográfico también condicionó en cierta medida el empleo de unos u otros materiales. Así, la zona del suroeste trabajó el duro granito originario de las zonas de los Ghats occidentales, aunque la existencia de este material no impidió que se excavesen importantes grutas como las de Ajanta, donde el granito no es el material prioritario. El granito engendró una escultura muy diferente de la realizada con la fina arenisca de Chunar de la zona central del norte. También en esta zona norte se trabajaron las duras rocas basálticas, mientras en el sur se trabajó con la clorita más maleable.

Tampoco las aleaciones del bronce resultaron igual en el norte que en el sur, debido a la

---

<sup>20</sup> En EMBREE, WILHELM, opus cit. P. 2.

existencia de minas de cinc o estaño en mayor número en las diferentes zonas, y que condicionan la calidad y resultado final de la escultura.

El marmol de la zona nororeste de India produjo esculturas jainas de una calidad insuperable, permitiendo hasta la captación del más mínimo detalle.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> La distribución de materiales y cómo estos condicionan la escultura se analizan más detenidamente en el capítulo II, dedicado a la valoración plástica de la escultura.



## **- EL FACTOR CLIMATICO: EL MONZON-.**

Otro factor geográfico muy influyente en el desarrollo de la vida india y, por lo tanto, en la evolución de su arte es el clima.

India es el territorio monzónico por excelencia de la tierra. En época monzónica, los ríos se salen de su curso devastando y asolando tierras y poblaciones. Durante estos meses se produce un exceso de agua, con inundaciones catastróficas en algunas ocasiones, con desplazamientos sorprendentes del curso de los ríos. En 1988, intensas lluvias monzónicas provocaron que quedaran bajo el agua tres cuartas partes de Bangla Desh, esto nos da una idea de la dimensión del fenómeno. El monzón de julio y agosto se carga de humedad sobre el Indico y se convierte en lluvias torrenciales, el monzón de invierno es portador de unas ráfagas secas y sólo aporta precipitaciones en el sureste de India (Tamilnadu).

La dependencia del agua hace de los monzones un hito decisivo en el vínculo de la vida y de la muerte. La lluvia que trae la vida, trae a la vez la devastación y la muerte- esta idea vive en su filosofía, así la danza del Shiva Nataraja (figura 18) es danza de muerte y destrucción, pero gracias a esta muerte renace de nuevo la vida.

El agua de los ríos da vida a los campos- idea básica y fundamental en una sociedad agrícola como es India y donde aún hoy en día la agricultura es la piedra angular de su economía. El cuidado de la irrigación y el aprovechamiento del agua traída por el monzón para asegurar unos cultivos mejores es esencial en India, donde las épocas de sequía siguen resquebrajando el terreno y constituyen las auténticas catástrofes.

Son los mismos monzones los que agudizan las diferencias regionales de India. Cuanto más seca es una zona, más devastadora son las consecuencias de los

monzones en ella.

La mayor parte del subcontinente está ocupado por zonas cultivables de trigo, arroz, mijo... aunque también la jungla, el desierto y zonas áridas ocupan un gran territorio.

También los ríos dividen el territorio en zonas claramente marcadas:

- A. Zona norte - Formada por la llanura indogangética. Aquí, concretamente en el Indo, surge la primera civilización neolítica, y en la cuenca del Ganges se encuentran los principales centros de peregrinación, al ser el Ganges el río sagrado por antonomasia de los hindúes.

Los grandes ríos eran las rutas naturales de tráfico, ya que permitían las relaciones entre puntos distantes facilitando el intercambio de culturas. En el valle del Ganges surgieron los grandes imperios de India y las grandes ciudades como Delhi, Mathura, Agra, Khajuraho, Benarés, Patna y Calcuta...

La importancia de este río, llevó a la cultura hindú a elevarlo al rango de diosa, Ganga, ya que sus aguas tenían el poder de purificar todos los pecados presentes, pasados y futuros y porque esta diosa se encarga de conducir el alma hasta el dios funerario (Shiva).<sup>22</sup>

Además del Ganges, hay muchos más ríos considerados sagrados por los hindúes. Algunos de los ríos son masculinos como los dioses que personifican, tales son el Indo (Indra), y el Brahmaputra (hijo de Brahma), y otros femeninos como el Sarasvati y el Yamuna.<sup>23</sup>

Es un dato muy curioso destacar cómo en la cultura de la India antigua no existían puentes, aún cuando la arquitectura y la ingeniería marítima-fluvial estaban bien avanzadas. Los comerciantes utilizaban, como cuenta J. Auboyer, lugares de vado para cruzar el río, y si éste era demasiado profundo, se prefería utilizar barcazas, llamadas

---

<sup>22</sup> En WILNKINS. P. 437.

<sup>23</sup> En ibidem. P.445.

La presencia del agua en el arte no se hace sólo a través de la adoración de los ríos personificados en dioses, o de los estanques para abluciones como lugares sagrados. Por ejemplo, la escultura de Sarasvatí porta en una de sus manos una kundika (especie de pequeño botijo) o recipiente para el agua, haciendo alusión a la presencia divina del agua. El mito del agua como mensajera de vida y elemento que hace desaparecer la sed del espíritu es común con otras culturas y religiones como el cristianismo.

-B.- Zona central - Entre el río Narmada, límite entre los montes Vindhya y la meseta del Dekkan, y el río Krishna. Es una meseta casi desértica, en la que sin embargo se alternan zonas de jungla. Es la zona denominada Dekkan, palabra derivada del sánscrito, que en un principio sólo designaba la punta meridional, pero que hoy en día es la zona central. Abundan los lugares de interés escultórico, como Ellora y Ajanta, cuyas esculturas han servido para comparar y catalogar las de esta tesis.

-C.-Zona sur - Desde el río Krishna hasta el cabo Comorín. Es la zona puramente hinduista, que se mantuvo a lo largo de la historia fuera de los ataques de otros pueblos. El sur debe una parte fundamental de su historia a sus condicionantes geográficos, pues la inexistencia de invasiones extranjeras fue posible gracias a la cordillera de los montes Vindhya y a la meseta del Dekkan, que contribuyeron como barrera natural a dificultar el paso de otras culturas.

---

<sup>24</sup> AUBOYER. P. 93.

## - LA FLORA Y SU CONSTANTE PRESENCIA EN LA ESCULTURA HINDU -.

Las costas de India están adornadas por ribetes de cocoteros, como la costa Coromandel donde se cultiva la palma talipot, *corypha umbraculifera*, en cuyas gigantescas hojas se realizan los primeros manuscritos indios, o las palmeras areca, cuyo fruto es la nuez utilizada en la preparación de la mascadura de bétel, famosa costumbre india y de la que deriva el uso de los cortadores de bétel, típicos de sociedades vegetarianas.

En la costa Coromandel existen marismas formadas por el delta de los ríos que allí desembocan. En el delta del Ganges y en el del río Brahmaputra, crecen bosques de bambúes, prácticamente impenetrables, que junto con las selvas de montaña tropicales, forman la jungla, que los indios denominan *jangal* refiriéndose a todo tipo de territorio impenetrable, incluso al de bosques secos o arbustos espinosos.

Aprovechando esta riquísima vegetación natural, el indio ha reunido plantas, como la de bétel, en jardines especializados, que incluso han adoptado el título de "jardines sagrados", debido al respeto del indio hacia la naturaleza, productora de bienes. La costumbre de masticar bétel, es un ejemplo más del carácter vegetalista y "naturista" indio. Los diferentes procesos que precisa la preparación del "chicle" de bétel, llevó a la creación de objetos especiales como el cortador de hoja de palma y de nuez de areca, instrumento de uso diario. La imagen de un asceta con un mortero cocinando cualquier preparado alimenticio a base de especias (curry), de uno de los ladrillos (figura 68) participa de este carácter vegetalista del pueblo indio.

Varios árboles indios se consideran sagrados, como dadores de fertilidad física y espiritual, bien por sus propiedades mágicas, por representar el hogar dealguna deidad osimplemente por el fruto que producían.

El plantar y regar estos árboles se hace con el más absoluto de los fervores e incluso está prohibido quemar sus ramas secas.

Entre los árboles sagrados se encuentran el:

- *Ficus religiosa*, *Pippal* o *peepul*. Consagrado a Vishnu. Es la higuera india, cuya sombra propicia la meditación y cuyo contacto con leche sirve de fertilidad a las mujeres. De estas higueras cuelgan exvotos o regalos buscando la protección del árbol en agradecimiento tras recibir algún favor.

- *Tulsi* o *planta ocymun sanctum*, *lin*. Comúnmente adorada por los vishnuistas.

- *Banyan* o *figus bengalensis*, *figus indica*, *figus benjamina*. Uno de los árboles más famosos y característicos de India y del sudeste asiático. Posee numerosas y enormes tallos que cubren grandes espacios. Este árbol está consagrado a Vishnu. A menudo, se encuentra en el centro del pueblo.

A los pies de estos árboles aparecieron en ocasiones figuras y estelas de bronce o piedra en sentido de adoración: son ofrendas que se depositan junto al árbol en ritos y celebraciones.<sup>25</sup>

Estas figurillas representan la presencia física de los dioses entre los hombres, y por lo tanto se les adoraba junto al árbol santificado o específicamente dedicado al dios, con la esperanza de recibir el beneficio deseado o pedido. Estos ritos solían consistir en ceremonias y rituales precisos, como bañar al árbol con leche, miel, pétalos de flores o aguas perfumadas. También se colgaban de sus ramas guirnaldas de flores, lazos de colores, etc...

En estos bosques vivían los yakshas que eran de entre los seres sobrenaturales los más conocidos. También se les llamaba amnusha, los que nos son hombres; puede servir de ejemplo el ladrillo con un ser mítico (figura 49). Otro ejemplo es la ninfa o yakshini, figura femenina de uno de los cortadores de bétel (figura 129). Eran polimorfos, aunque la

---

<sup>25</sup> En Wilkins, opus cit. Ps. 447-449.

iconografía más frecuente, ha ido conformando de una imagen determinada, aunque no prefijada en tratados estéticos ni religiosos. Estos seres vivían en grandes árboles solitarios en las cercanías de los pueblos. Solían elegir los grandes árboles que no se talaban; otra noción a destacar de la importancia del elemento natural en la cultura hindú, es que se respeta la naturaleza además como el habitat de seres divinos. Los leñadores eran pues uno de sus enemigos mayores. Actualmente existe todavía un ritual mediante el cual el leñador implora el permiso del yaksha para derribar el árbol.

Estos seres formaban parte de la vida india moralizando con sus sentencias y observando desde los árboles a los hombres. La relación del hombre con el yaksha era una especie de contrato por igual, de reciprocidad, por ejemplo las yakshinis eran encargadas de dotar a la mujer de fertilidad y proteger a los niños en su más tierna infancia. Pero podían transformarse en terribles "ogresas" que devoraban a los mismos niños que habían cuidado, por lo que debían otorgárseles un culto constante. A cambio, yakshas y yakshinis estaban obligados a servir al hombre en determinados aspectos.

En los árboles donde viven los yakshas y las yakshinis, las mujeres decoran con guirnaldas sus ramas, como puede verse en el ladrillo (figura 48), y los riegan con miel, leche o agua aromática, a la vez que giran alrededor del árbol, dejando siempre éste a su derecha; este culto al árbol se considera culto a la fecundidad en muchas culturas además de la India. Así en Egipto también, las mujeres atan cintas en las ramas con el fin de obtener la progenitura.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> En Auboyer, opus cit. P. 192.

## — LA FAUNA, PROTAGONISTA INDISCUTIBLE DE LA ESCULTURA HINDU —.

Al igual que la flora, la fauna está también determinada por el clima y el factor geográfico, y a su vez, íntimamente relacionada con la vida del hombre. La fauna comparte su destino con la vegetación, pero es más importante en la consideración natural que el indio hace de ellas.

Esta naturaleza animal enriquece la iconografía hindú, pues muchos de estos animales son sagrados e incluso se convierten en divinidades hindúes, reencarnadas según sus cualidades. Otros conservan su condición animal pero son protagonistas indiscutibles de novelas, leyendas y tradiciones, como los pájaros que se apoyan en los hombros de las mujeres y susurran al oído historias de amor,.... En muchos de los cortadores de bétel se puede apreciar claramente la importancia de las aves tanto en los cortadores de tipo mithuna, como en cortadores en los que estos pájaros aparecen como únicos protagonistas (figuras 114 a la 123).

La actitud de un pueblo hacia el mundo animal puede ayudar a comprender a este pueblo y, por lo tanto, también sus representaciones plásticas.

La representación de los animales en la vida hindú puede dividirse en cuatro dimensiones o percepciones, que se corresponden con la actitud del indio hacia ellos: la dimensión natural o naturaleza propiamente dicha, el mundo divino o religioso, el ámbito humano o su contacto con el hombre, y la fantasía, que imagina, idealiza o crea nuevas formas escultóricas. Este último atraviesa las otras tres dimensiones o percepciones para engendrar unas formas suprahumanas, análogas a las formas de la naturaleza. Para el pensamiento hindú el mundo animal experimenta una transformación, que le transporta desde su condición de animal natural hasta un mundo divino y fantástico. Esta transformación es posible gracias al

arte, y en concreto a la escultura, que sirve de puente palpable y visible entre lo que nosotros conocemos como animales comunes y las cualidades que el pensamiento y religión hindú les atribuye.

Existe un lazo directo entre la manera de pensar de los hindúes sobre los animales, y la manera en la que se les relaciona con los dioses. La observación de la fauna local dota al escultor de imágenes con las que puede concebir a los dioses. Dicho de otra manera, es tan fuerte la relación, dentro del mundo hindú del hombre con la naturaleza, que ésta le dispensa de toda una serie de imágenes, que son la proyección de los animales en una esfera humana. Así, los animales se distinguen en virtud de su docilidad, valor, inteligencia, belleza, etc... siempre en la esfera de las cualidades humanas. Cada dios hindú tiene un animal por vehículo (vahana). Esto indica no sólo que el animal transporta literalmente al dios, sino que las cualidades de ese dios se corresponden o, mejor dicho, interfieren con las del animal. De esta manera se entiende que Shiva tenga al toro Nandi por montura (figura 38 y 39), máxima expresión de virilidad, pasión y potencia fálica del toro y del dios. O que Ganesha sea el dios elefante al que nada le obstaculiza, dada su sabiduría, como al elefante común dada su fortaleza física (figuras del 35 al 37).

La relación del hombre con el mundo animal es patente en su literatura, como lo demuestran la cantidad de mitos que se refieren a los animales, cuentos y leyendas tiempos remotos. En la *Upanishads* se distinguían a los animales según su manera de morir, cazar, sacrificar.....<sup>27</sup>

En toda la literatura india, desde las epopeyas a los pequeños relatos, los animales llegan a hablar la lengua de los hombres. El animal adopta cualidades del hombre y el hombre del animal; la naturaleza fusionada en busca de la perfección. El escultor no es

---

<sup>27</sup> Doniger, opus cit. p 12.



capaz de hablar con los animales, pero escucha a los animales e intenta representarlos a través de una mirada animal, que adopta para comprender esta idea y hacerla comprender mejor al espectador. Esto hace que la escultura hindú disfrute de una intensa emoción y vitalidad, al combinar el raciocinio de lo humano con la fuerza vital y salvaje de lo animal.

El punto de vista hindú ve a los humanos como posibles encarnaciones posteriores de animales. Ello explica en parte su tradición vegetariana. Un hombre occidental normalmente, a no ser bajo necesidades extremas, no recurriría a alimentarse de un perro o un gato, por ser animales de compañía. La creencia india en el valor de toda vida animal es sagrada, y justifica por lo tanto su doctrina vegetariana.

La creencia india (hindú, budista y jaina) defiende la idea de un renacer después de la muerte, y estos renacimientos, jatakas, que se describen en los textos indios son a menudo en forma animal. En los episodios en los que se describen las continuas reencarnaciones, no se distinguen entre humanos o animales y se enumeran listas de protagonistas como abeja, príncipe, cisne, elefante, mujer-pájaro celestial, etc. Los animales se emparentan con los hombres, no sólo por el hecho de encerrar un alma migradora sino porque se "les suponía poseer la misma sensibilidad y la misma aptitud para expresarla".<sup>28</sup>

La teoría de la transmigración de las almas, samsara, también dió lugar en la mentalidad popular hindú a una serie de ogros, fantasmas y seres diabólicos que perturbaban el mundo de los vivos. A la par originó la existencia de una serie de genios benéficos que vivían por todas partes (fuentes, ríos, cerros, piedras, árboles....). Fue aquí donde el mundo animal se impuso de manera aplastante.

Que los animales juegan un papel predominante en el mundo indio ya ha quedado claro. Pero hay que destacar también su notoriedad en las esculturas

---

<sup>28</sup> Auboyer, opus cit. P. 186.

religiosas o en los templos, mucho más lejos de un papel meramente decorativo.

La presencia de los animales en los templos puede explicarse de una manera clara. Por ejemplo los templos se construyen superponiendo niveles y multiplicando espacios concéntricos, relacionándose con las cuatro dimensiones del pensamiento hindú, que ya se han explicado en este capítulo. Los animales que aparecen en los recintos exteriores como puertas, vallas, etc. representan el mundo animal y humano. Otra clase de animales ya divinizados representan el mundo de formas inmateriales: aquí los animales mezclan sus cuerpos con antropomorfos de seres semidivinos, híbridos física y espiritualmente.

#### - ANIMALES TERRESTRES-

Entre todos los animales es quizás el elefante el más noble y destacado. Su mitología cuenta como el elefante nació de una nube simbolizando la fuerza, sabiduría, estabilidad y prudencia. En el panteón hindú está representado por Ganesha <sup>29</sup>

El mono era el encargado de llevar en las fábulas la crónica popular; eran conocidos por su carácter turbulento y bullicioso, rebeldía y despistes continuos. Vivían en bandadas, a las ordenes de jefes como el mono blanco Hanuman, (figura 81) mensajero y general del ejército de monos del poema épico *Ramayana*, encarnación de la obediencia y bravo guerrero. O, su hermano Bhima protector de la casa y del pueblo.

El búfalo de agua representa un papel primordial, como personificación del demonio Mahisha, por su fuerza y tenacidad en la pelea, en su lucha contra la diosa Durga, como se puede apreciar en la figura 40 y 41.

---

<sup>29</sup> Ver Ganesha, capítulo III.

El cebú es otro protagonista indiscutible de la cultura hindú. Es montura del dios Shiva en su forma de toro Nandi, cómo símbolo de virilidad y fuerza. En el *Rig Veda* también se explica como el dios Indra se autodenominaba como un toro.

Las vacas sagradas son los animales más llamativos de la cultura india para un occidental. Deambulan libremente, incluso, por las calles de las grandes ciudades y buscan su forraje en los propios mercados y templos sin que nunca se las moleste. Para la civilización india la vaca es símbolo de maternidad y pureza: es un animal herbívoro capaz de alimentar con su leche, al igual que lo hace una madre, sin la necesidad de hierirla o de herir ella. Como indica Wendy Doniger<sup>30</sup>, no se debe matar a las vacas, por respeto a este animal que todo lo da sin violencia, pero a diferencia de la creencia occidental no son objeto de culto.

El león es otro de los animales más emblemáticos. En el *Rig Veda*, Vishnú es descrito como un habitante de las montañas, en forma de feroz bestia salvaje, lo que se identifica como un león. También, una de las principales encarnaciones o avatares de Vishnu es un hombre-león, Narasimha, quien lucha contra los demonios. Este avatar aparece en los pies de la estela decorativa de Vishnu del Museu Etnològic de Barcelona (figura 3 y 4).

Shiva es denominado con el eufemismo "shiva" (próspero) como inversión de "vashi" el controlador, con el significado de que él controla todo pero a él nadie le controla; justo como el león (simha), llamado así como inversión de la palabra (himsa) "el que hiere", porque el león mata a todos los animales, pero a él no puede matarle ninguno.<sup>31</sup>

Podemos comprobar claramente que los tres mayores

---

<sup>30</sup> Doniger, opus cit. P. 14.

<sup>31</sup> En ibidem. P. 21.

dioses hindúes aparecen relacionados con el león, un animal salvaje que domina a los demás, igual que lo hacen los dioses: Vishnú en su avatar de Narasimha, Shiva montando al toro Nandi, y Durga vencedora del búfalo; los dioses dominando a los bovinos. También el león es el animal que simboliza a Buda, fundador del budismo, y a Mahavira, el profeta del Jainismo más importante, como puede comprobarse en los altares dedicados a Mahavira (figuras 57 a 60).

El caballo tiene en la cultura de la antigua India una función, como en el mundo indoeuropeo, de símbolo de realeza y poder viril. La monta del caballo puede en algunos caso llegar a ser una metamorfosis de sexualidad y otras emociones arriesgadas, a esta idea se refieren los caballos encabritados, un tema repetido en la cultura de Vijayanagar y representado en algunos de los cortadores de bétel. El caballo va unido a héroes locales, guerreros y grandes personajes, ya que era un animal importado y no criado desde un principio en el propio país.

Hay otros animales que también deben ser mencionados, como es el caso de la mangosta, objeto de muchos cuidados y veneración, por ser enemigo de la cobra real y la gran pitón.

Los animales podían ser apreciados, adorados, temidos o despreciados; tal es el caso del asno, cuyo funesto rebuzno le hacía valedor del título de animal lascivo, o el chacal de mal agüero.

La serpiente es símbolo de renacimiento, implica la pérdida de la inocencia y la inmortalidad. Esta idea proviene de la relación entre pérdida de la inocencia y cambio de piel.

La unión entre el mundo de las serpientes y el del hombre es total. Lógica unión en un país donde el encuentro o la vista de serpientes es algo cotidiano. Estas creencias populares tendrían pues, por ese motivo, una justificación propia. La relación que se establece con las serpientes en la escultura hindú parte de una noción filosófica, puesto que la serpiente es algo más que un animal, y representa toda

una simbología. Sin embargo, esta relación del mundo hindú y la serpiente no nace del "primitivismo" característico de todo pueblo en su contacto simple y primario con la naturaleza. La relación del hinduismo y la serpiente va más allá de la condición de la serpiente como animal para alcanzar las esferas filosóficas. Pues la serpiente es también Kundalini, la libido o energía sexual, que a modo de canal comunica la mente con el sexo. Es Ananta, el infinito sobre el que duerme Vishnu; Muchilinda, que protege la meditación de Buda; Vasuki, que bate el elixir del Amrita o néctar de la mitología brahmánica, etc.

#### - ANIMALES DEL AIRE-

Entre todos los animales, las aves merecen una mención especial, por su continua aparición en esta tesis. En general, las aves son animales muy característicos de todo el país. Incluso se les ha concedido el nombre de determinadas clases sociales, como cometa de los parias o pájaros de los brahmanes, atendiendo a su belleza o a la cantidad de estas aves en el territorio indio.

Las aves se asociaban fácilmente con la actividad sobrenatural de los cultos populares, magia y supersticiones, por el propio hecho de su esencia, que se consideraba celeste y solar desde la civilización del Indo, como el ave del Museu Etnològic de Barcelona (figura 46). Este mundo fantástico y divino, en el que participan tan vigorosamente las aves, pronto llegó a confundirse con el mundo humano y comenzaron a escribirse relatos.

Las aves son temas predominantes en la escultura hindú. Los pájaros son símbolos de creación, sus alas los convierten en parte del cielo. Los pájaros son utilizados para simbolizar los elementos del aire y de la tierra, espíritu y materia. Mucho de todo este simbolismo universal de los pájaros, al igual que el de las serpientes, procede de la mitología hindú. Por este hecho, adquirieron rápidamente una notable importancia en la vida hindú, que no tardó en quedar

plasmado en su escultura.

Los patos salvajes y gansos migratorios, como el vehículo de Brahma, (hamsa), simbolizan las almas viajando hacia la luna. La corneja, mirlos, periquitos y loros eran los encargados de transmitir mensajes amorosos y también de adivinar oráculos. Aunque supuestamente el loro sólo habla cuando se le entrena, son frecuentes los textos en los que loros repiten las palabras de jóvenes amantes en presencia de otros.

La lechuza y el buho aparecen también guardando la misma simbología del mundo griego como animales de gran sabiduría.

El cuervo y el grajo y su graznido indican la llegada de un invitado o regreso de alguien desde un largo viaje.

#### - ANIMALES ACUÁTICOS -

Los peces son símbolos de una belleza especial; de las mujeres con ojos bonitos se dice que tienen ojos "en forma de pez" (minakshi) por lo rasgados y vivos, por sus movimientos rápidos y sus brillos.

Así, las diosas Lakshmi y Parvati tienen los ojos contorneados y medio cerrados como peces.

El pez es una metáfora de naturaleza, de libertad y anarquía en oposición a civilización. Es decir, lo que puede ir contra la corriente y hacer su voluntad sin que nada se le imponga. El término indio para designar la palabra anarquía es "matsya- nyaya" que significa "el camino de los peces".<sup>32</sup>

#### - ANIMALES DEL MUNDO DE LA FANTASÍA -

Los nagas y las nagini son parte del simbolismo del agua y del mundo subterráneo. Los nagas eran seres serpentinos sagrados a los que estaba prohibido tocar. Se hacían temer tanto como amar por lo complejo de su actitud. En su aspecto negativo, destacaba su carácter

---

<sup>32</sup> En ibidem. P. 10.

vengativo y cruel. Eran capaces de exterminar a un pueblo entero con su mordisco ponzoñoso y de ahogar a cualquiera con sus anillos. En su aspecto positivo hay que destacar que acudían en ayuda de los hombres y contribuían a hacer fecundas a las mujeres o desenterraban tesoros ocultos en el suelo, etc.

Tenían la facultad de traer lluvias, tan esenciales en la vida india, pues aparecían sobre todo en las estaciones húmedas y lluviosas y, como es ya sabido, su piel mudada otorgaba el poder de la invisibilidad a aquel que se la apropiaba.

Son muchas las anécdotas que hablan de su transformación en hembras humanas de increíble belleza, guardando en el más absoluto secreto su ambigüedad para proteger el hogar.<sup>33</sup>

Todos estos seres fantásticos tenían puntos comunes, como la longevidad, vulnerabilidad en alguna zona de su cuerpo o estar dotados de ciertas virtudes extraordinarias, como la comprensión de cualquier lenguaje animal.

Dentro de los animales míticos aparecen el grupo yalis (leones alados, grifos, leones con caras de gallos), Garuda u hombre aguila, Kimnara/i, (mitad hombres- mitad caballos, figura 49), Makaras (mezclas de aves y peces y monstruos marinos), y un largo etcétera.

#### - LOS ANIMALES COMO MODELOS ESCULTORICOS -

El escultor hindú se inspira en la naturaleza, para luego reinterpretarla, creando multitud de símbolos a partir de las formas y cualidades del mundo animal.

Durante el prolongado arte prehistórico, que en líneas generales presenta muchas analogías con culturas prehistóricas de Europa y Mesopotamia, y

---

<sup>33</sup> En Auboyer, opus cit. P. 194.

durante la civilización neolítica del Indo, las excavaciones han revelado la continua presencia de esculturas de animales. Ésta no es una característica aislada en la antigua escultura india. Hasta nuestros días son constantes las representaciones de los animales como protagonistas indiscutibles, y elevados en ocasiones al mundo de los dioses.

No sería completo un estudio de la escultura hindú en general sin un análisis exhaustivo sobre la presencia de los animales dentro de la plástica india. Desde las primeras esculturas hindúes las representaciones animales siempre se han hecho con gran lujo de detalle y variedad, con idéntica atención a la de la figura humana: multitud de animales, como los cebúes o el pájaro de la civilización del Indo (figuras 44 a 46) atestiguan esta idea de presencia habitual desde un principio.

El elefante es un animal emblemático en la cultura hindú. Ya en los sellos de la civilización del Indo aparece como figura constante. De la misma manera, los elefantes tienen un protagonismo especial en las cortes de reyes y sultanes, pues sirvieron de montura, y no es raro encontrar a las mismas divinidades montadas en elefantes: una de las figuras que representan a Gaja-Lakshmi (figura 7) tiene por montura un elefante, ataviado y enjaezado con gran lujo a la manera que lo hacían los reyes, ya que era la montura real más prestigiosa.

El cebú, como montura del dios Shiva, es símbolo de virilidad y potencia. Las representaciones escultóricas de los bóvidos del Indo (figuras 44 y 45) poseen esta misma idea de potencia y fecundidad.

Paradójicamente a la opinión popular, las vacas nunca han ocupado un papel predominante en el arte escultórico indio, a pesar de ser el animal más conocido del país. Sin duda porque no está asociado a ninguna de las deidades y porque el origen de su "respeto" puede deberse a la imposición que los



invasores ganaderos arios hicieron sobre los agricultores drávidas.

El león es otro de los animales emblemáticos por excelencia. Siendo protagonista de las esculturas de esta tesis. Aparece en los cortadores de bétel como un tema aparte. También lo encontramos a los pies de la Durga Jagarddharti y como montura de la sangrienta diosa Durga Mahishamardini, (figuras 40 a la 42). Las representaciones plásticas del león pueden variar desde un enorme naturalismo, reflejado en su máxima fiereza, con grandes melenas y fauces abiertas- como en las Durgas Mahishamardinis ya mencionadas, hasta una plasmación fantástica y decorativista de estos leones como en los cortadores de bétel. En estas piezas muchas veces se entremezclan con seres fantásticos creando entes ambiguos.

El caballo sí tiene en realidad dentro de la escultura hindú un sentido mayor que el encontrado en la naturaleza. Son simplemente animales domesticados que sirven de montura para los jinetes- bien dioses (el dios Shiva, figura 23 y 24), bien héroes locales (Shivaji divinizado) o simples jinetes mortales como reyes, príncipes y guerreros (figuras 52 a 56). La representación escultórica de caballos y jinetes ha facilitado el estudio de la iconografía del caballo y ha posibilitado comprobar la evolución de sus arneses. Los caballos de los cortadores de bétel y los que aparecen en el Museu Etnològic de Barcelona llevan cabezal, por lo que se sabe que lo conocían, sillas con estribos y adornos con penachos, guirnaldas y otros elementos decorativos.

El mundo de las aves aparece de forma continuado en los cortadores de bétel: loros, mirlos y periquitos, asociados a los cortesanos; son los compañeros tradicionales de galanes y enamoradas y encarnaciones de los placeres sexuales.

Los cisnes, también comunes en los cortadores de bétel significan el grado más alto del intelecto para la filosofía hindú. La característica esencial del cisne es su sabiduría, y aparece como montura de la

diosa Sarasvati, significando esta idea (figura 43).

El pavo real es un pájaro de maravilloso plumaje y acompaña a Sarasvati y a Kartikeya en sus representaciones. Su danza frenética y rítmica en círculos concéntricos es imitada por la danza del Shiva Nataraja (figura 18).

La iconografía depende de una manera bastante fuerte de la transformación de la naturaleza en arte. Esta transformación se produce cuando se sacralizan los elementos naturales. La sacralidad de las aguas (ríos y lagos) dió lugar a una serie de divinidades dentro de la creencia popular, derivadas directamente de la naturaleza.

Así surgieron los ya comentados, **nagas y naginis**, genios serpientes y multitud de animales acuáticos. Era lógico esperar que en un país como India, tan rico en ríos caudalosos, los animales acuáticos jugaran un papel muy importante; lo que se representa en la escultura hindú desde tiempos remotos. La estela del dios Vishnu (figura 2) tiene esculpidos en su base todos sus avatares, y entre ellos está un pez que fue pescado por Manu, un pescador que respetó su vida, por lo que será salvado por el dios-pep Vishnú, cuando su flota naufrague en el océano. Un ejemplo claro es la cobra que se enlaza en el cuerpo danzante del Shiva (figura 18). Esta cobra tiene un significado cósmico en cuanto a la creación del mundo. La imagen de Vishnú (figura 2) descansa en la serpiente Ananta, mientras duerme en sus intervalos de creación.

La existencia de un mundo sobrenatural está completamente aceptado para la creencia hindú. Es lógico aceptar la existencia de animales fantásticos y genios mitad hombres y mitad animales como los ejemplos anteriores.

Entre los animales míticos de los cortadores de bétel los más fantásticos son los **makara**, que pueden confundirse según la escultura con cocodrilos o, también muy a menudo por su forma, con dragones. En ellos hay una clara influencia de lo fantástico y lo real, lo natural y lo divino.

## **CAPITULO II.**

### **VALORACION PLASTICA DE LA ESCULTURA.TECNICAS Y MATERIALES.**

" Las figuras en bronce de India simbolizan los ideales hindúes "34

---

34 METHA, 2. P. 38.

## - INTRODUCCION. RIQUEZA Y VARIEDAD DEL LENGUAJE ESCULTORICO INDIO.-

El factor geográfico no es sólo un condicionante desde el punto de vista estético-teórico, sino también, un condicionante de la expresión plástica según el material con que se practica la escultura.

El territorio de India se ha formado por yuxtaposición de tres grandes unidades geológicas: un viejo zócalo, que abarca la península, un gran arco de plegamiento, en el que se integra la cordillera del Himalaya, y una vasta llanura aluvial, que hace de soldadura entre las unidades anteriores. El zócalo peninsular, principalmente formada por el Dekkan, es un fragmento del viejo continente africano desgajado a partir del triásico. Presenta huellas del movimiento tectónico. Se halla formado principalmente por rocas eruptivas intrusivas como el granito, efusivas como el basalto y rocas metamórficos. Las erosiones durante el paleozoico son las responsables del actual aspecto mesetado.

Las placas indoaustrialiana y africana se dirigieron hacia el norte contra la placa euroasiática. Así surgió con el ciclo geológico alpino la gran cordillera del Himalaya. El levantamiento de la cordillera y la erosión desencadenada por el Himalaya fue la responsable de formar la llanura aluvial a sus pies, por donde transcurren los ríos Ganges e Indo, con predominio de areniscas de distintas calidades y colores.

La posibilidad de trabajar con una gran variedad de materiales enriquece el panorama del escultor indio, pues según utilice uno u otro la concepción plástica y el resultado final de la escultura difieren en gran manera. No es lo mismo trabajar el duro granito que modelar el blando barro, que aunque resulte más sencillo técnicamente es también más deleznable con el paso del tiempo.

Las zonas climáticas y geográficas indias coinciden en casi su totalidad con la extensión de distintas clases de rocas, piedras, arcillas porosas, maderas olorosas etc.... Así el sur, más bañado por

los monzones es rico en maderas, igual que la zona de Orissa. También la orogenia alpina determinó la aparición de granitos en ciertos lugares como el sur o el noroeste. A su vez, los grandes deltas de los ríos son ricos en tierras arcillosas y areniscas de gran calidad, como en las orillas del río Ganges.

No obstante, a la hora de estudiar los materiales y técnicas empleadas en las piezas de esta tesis, se ha de tener en cuenta otro factor esencial: las modas impuestas por las dinastías históricas, que bien emplearon el bronce a la cera perdida o utilizaron la piedra para una decoración especial en la arquitectura. Los avances técnicos que se iban produciendo modificaron o perfeccionaron estos lenguajes plásticos con el transcurso histórico.

Son tres los factores más influyentes a estudiar:

1- la disponibilidad geográfica de los materiales que condiciona su uso. De esta manera, el escultor se encontró con una imposición imposible de salvar: la existencia o no de un material u otro.

Los Pallava obtuvieron una de sus victorias artísticas en la manera de trabajar y perfeccionar el duro granito. Triunfo sin duda, pero impuesto por la cantidad de esta piedra en su territorio.

Las magníficas esculturas a orillas del Ganges realizadas con areniscas de gran calidad, es otro ejemplo claro que corrobora esta dependencia del material en cada zona.

2- los avances técnicos- no es lo mismo la calidad escultórica de una pieza en bronce a la cera perdida, perfectamente ejecutada, que un muñeco de escayola o una figura de terracota. La técnica cada vez más perfeccionada del trabajo del metal, permitió el desarrollo del movimiento y las formas delicadas. Los bronceos chollas del sur de India ilustran este dominio cada vez mayor del trabajo del metal. También se perfeccionó el trabajo en piedra, como demuestran las excavaciones de las cuevas de Ellora y Ajanta, repletas de esculturas pétreas de gran virtuosismo

técnico. A estos avances técnicos contribuyeron la codificación estética que reguló hasta la manera de trabajar los materiales.

3- las modas o preferencias técnicas que predominaban en los momentos históricos del desarrollo escultórico indio; el sur drávida trabajó el bronce a la cera perdida durante casi ocho siglos sin descanso y como costumbre constante. Esta costumbre generalizada en la fundición del bronce como material para sus esculturas, se fundamenta en la necesidad de transportar por mar estas esculturas, convertidas en imágenes de culto, por todo el sudeste asiático, y así, propagar el hinduismo. Por otro lado, los avances conseguidos en las fundiciones drávidas fueron tan espectaculares que el material permitió conseguir el movimiento en esculturas que lo precisaban (como el Shiva Nataraja o danzante), y que con la piedra no se había logrado.

La escultura india en general tan normatizada por tratados y cánones estéticos, no lo iba a ser menos en el aspecto de materiales y técnicas. Son frecuentes las menciones al empleo de uno u otro material según la función de la escultura o el lugar donde se ubique. Las esculturas de objetos cotidianos como retratos, juguetes o muñecos, no siguen una normativa prefijada y rígida. Muy por el contrario, las esculturas religiosas, especialmente las imágenes de culto, debían realizarse en materiales nobles como metales y piedras duras. Las esculturas fijas en santuarios eran normalmente de piedra, mientras que las de culto portátil eran en bronce a la cera pérdida, y trabajadas de distinta manera según se tratase de una divinidad u otra.

*" No es pecado que las imágenes dibujadas o pintadas o en arcilla o en yeso, no se hagan conforme al tipo prescrito; pues son imágenes de uso temporario que en seguida se distinguen "*35

---

<sup>35</sup> En Tagore, opus cit. p. 56.

La generalidad de las piezas estudiadas en esta tesis cumplen con la normativa técnica india en cuanto a su función; así, el altar de Durga Mahishamardini (figura 40), es de madera y escayola, pues fue realizado para un festival, en el que después de salir en procesión, acabaría flotando en el río, lo que justificaría el empleo de estos materiales: o los cortadores de bétel, que en un principio podrían parecer objetos de uso cotidiano y alimenticio, por decirlo de alguna manera, están realizados con bronce y un trabajo esmeradísimo, lo que indica la importancia casi ritual del bétel.

La variedad de materiales utilizados en las esculturas estudiadas en esta tesis, es muy rica, al igual que las técnicas empleadas. Por ello he dividido este capítulo según los materiales, agrupando todas las piezas trabajadas en un material y ordenándolas según su técnica.

De este modo, en el mismo apartado se estudian los retratos de época Kushana y Gupta (figuras de la 71 a 83), que los animales de la civilización del Indo, analizando su ejecución técnica y resultado final, a fin de investigar las posibles similitudes plásticas, que superan las barreras cronológicas y estilísticas.

El destino de las piezas implica el empleo de unos materiales y técnicas determinadas, de lo que resultará una plástica sacra y otra profana (esta idea queda desarrollada más ampliamente en el capítulo IV, dedicado a los tratados estéticos).

Si se me permite la licencia de llamar "plástica natural" a las formas creadas por la naturaleza y que como hemos visto, constituyen una verdadera estética, musa inspiradora de pintores y escultores indios, queda claro que la plástica escultórica y la plástica natural convergen en un mismo punto o camino.

Este es el de las formas cambiantes, capaces de sufrir continuas transformaciones, sinuosas, onduladas y enigmáticas. Una plástica dominada por lo natural, y estudiada hasta el punto de buscar su mejor expresión con el empleo de los materiales y técnicas óptimas,



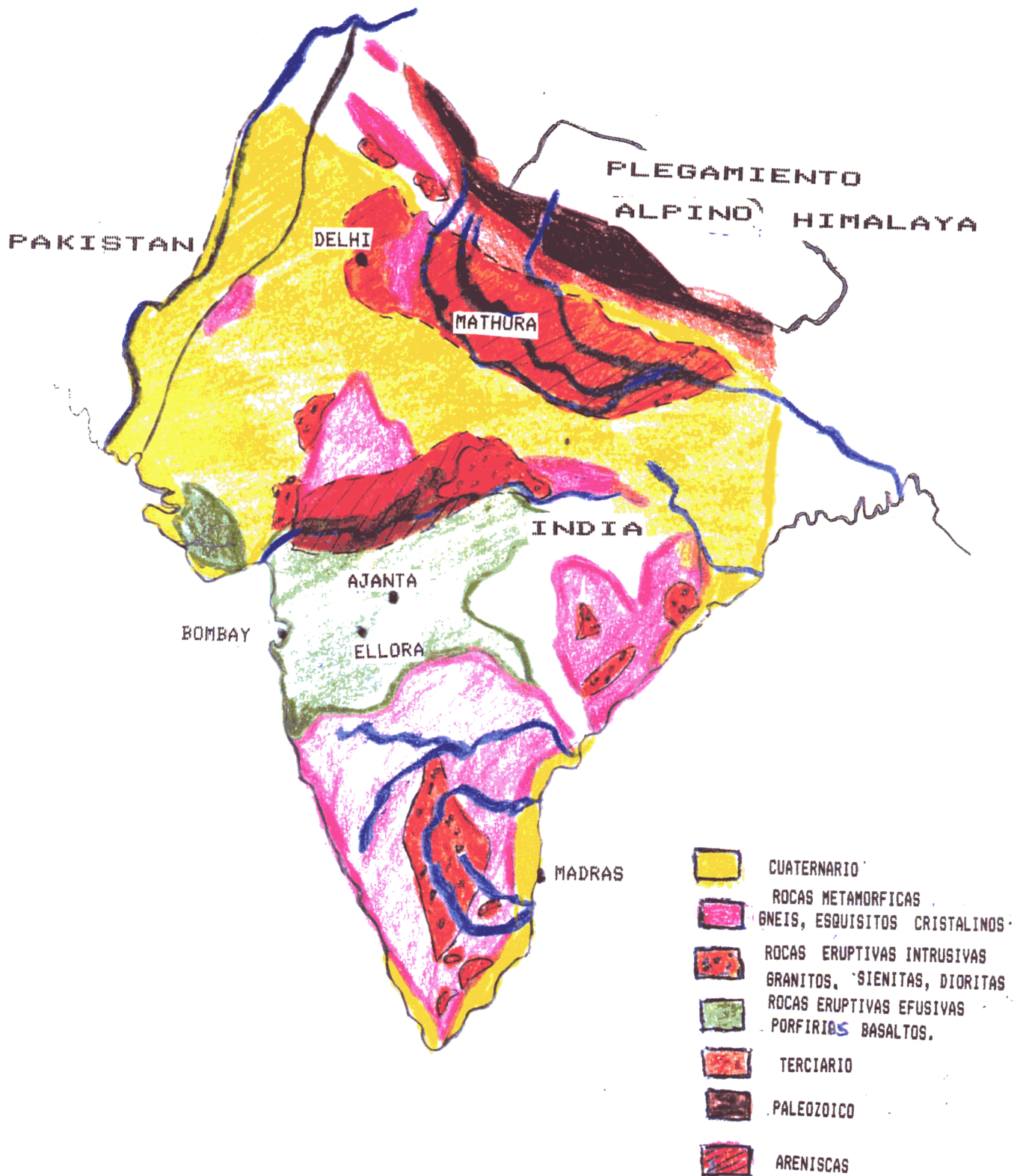
que se adapten para adecuadamente materializar con exactitud la idea deseada. Todas las imágenes de la escultura hindú están formadas siguiendo un impulso de vida: chanda (literalmente, "ritmo"), exaltación gozosa.. El artista trabaja bajo unas pulsaciones e impulsos comunes al mundo natural. Las formas reflejan ese ritmo de la actividad creativa del artista. Las formas dan vida a la superficie pictórica o al volumen escultórico.

La configuración plástica india está producida por unas reglas que pertenecen más a una visión metafísica de la verdad que puramente empírica. Con esto, intento indicar que aquello que la escultura hindú pretende, es ilustrar con imágenes unas ideas religiosas. Estas imágenes deben ser comprendidas por el fiel analfabeto, por lo tanto, su plástica no ha de transcender la esfera humana, debe facilitar al máximo la comprensión inmediata de quien las contempla. Como se explicará posteriormente en el capítulo III, con una imagen terrenal se pretende explicar una idea transcendental y esto se consigue también a través del lenguaje plástico.

El hombre, mortal, está limitado en sus acciones, pero la plástica india muestra los ilimitados actos divinos en todas las direcciones, objetos costumbristas, religiosos, rituales, lúdicos...como si fuese obra divina más que humana.

Aunque trate de la misma iconografía y pertenezca al mismo contexto, el material y la técnica diferencian una escultura de otra al igual que su función: pero, cualquiera que sea su condicionante, la escultura hindú es portadora de una misma cualidad: confundirse con la naturaleza.

# DISTRIBUCION GEOLOGICA.



## - TERRACOTAS. EL SOPORTE DE LA VIDA COTIDIANA.-

Las esculturas indias de terracota pueden ser agrupadas estilísticamente de acuerdo a las distinciones regionales e iconográficas que las caracterizan y diferencian unas de otras.

Aunque los objetos de muchos períodos pueden confundirse, como los de época Kushana y Gupta debido a las similitudes estéticas del budismo imperante, pueden a veces existir pequeñas diferencias físicas, modas en la indumentaria o tratamiento volumétrico que los distinguen como de uno o de otro momento.

Aunque el término terracota se refiere sólo a objetos de barro cocido, los artistas indios utilizaron el término también para adobe en objetos en los que sólo mezclaban la arcilla con agua, sin introducirlos en un horno para su coción.

Normalmente la arcilla de las imágenes de terracotas era la misma que se usó para la cerámica común.

Provenía fundamentalmente de las riberas de los ríos o zonas aluviales, pero se seleccionaba según razones rituales. Tras limpiar la arcilla de impurezas y basuras, se añadían otros materiales como la ceniza funeraria, arena, polvo de arroz etc, o una mezcla ya combinada de estos materiales.

Existía una gran variedad de arcillas que se mezclaban en diferentes proporciones dependiendo del propósito y uso que se quisiera dar, y que originaba imágenes diferentes.

Las tradiciones locales en la selección de las mezclas de arcilla variaba mucho. Estas diferencias regionales no sólo eran de método, sino también de la calidad de la arcilla empleada.

Los objetos de terracota podían ser trabajados de muy diversas maneras: recortados, presionados, moldeados, torneados, modelados a mano, etc... Estas técnicas incluyen los más variopintos instrumentos, que se utilizaban para el trabajo de la arcilla, como maderas angulosas, troqueletes y moldes parciales. Desde el período Maurya se conoce el uso del barro

cocido y la fragmentación de partes en varios moldes.<sup>36</sup>

El uso de los moldes, que restó importancia al trabajo del modelado a mano, alcanzó un refinamiento máximo durante el período Shunga (S.II adC.), y Gupta (S.IV-V ddC.). Ciertas ciudades como Mathura, la zona del Ganges y el oeste de India desarrollaron un estilo muy perfeccionado, con ceramistas especializados y hornos sofisticados para la coción del barro. Los colores que se obtenían en las terracotas al introducirlas en los hornos dependían de las impurezas y de la temperatura, así como del aire interior. Si este barro se exponía al aire el resultado era un color oscuro, por el ambiente de oxidación del horno, al contacto con el oxígeno del aire exterior, en ambiente de reducción puede conseguirse un rojo brillante. Después de cocerlas, se pintaban la mayoría de las terracotas: un ejemplo son los retratos del Museu Etnològic de Barcelona, que todavía conservan colores, o los cebués del Indo del mismo Museo (figuras 44,45 y de la 71 a la 83).

La pintura consistía a menudo en pigmentos minerales y orgánicos, mezclados a su vez con aglutinantes o algún material gelatinoso.

Normalmente, los nombres de los artesanos que trabajaban el barro cocido no son conocidos, aunque hay casos excepcionales del período Gupta, con nombres identificados.<sup>37</sup>

La función que cumplían estas terracotas es muy discutida, ya que en la mayoría de los casos servían de ofrendas votivas o como juguetes infantiles. Pero, las cabezas del Museu Etnològic de Barcelona son verdaderos retratos individualizados; y los animales de la civilización del Indo, (figuras 44 a 46), son exvotos de fecundidad y fertilidad. Cualesquiera que sea su función y estén o no reguladas por unas normas estéticas prefijadas, las terracotas indias son fiel reflejo de las tradiciones indias descritas en textos

---

<sup>36</sup> Poster. P. 22.

<sup>37</sup> En ibidem. P. 20.

rituales, literarios, teológicos o artísticos.

Las imágenes denotan fertilidad, protección, y el simple hecho de modelar una imagen ante un altar puede encerrar todo un mundo de significados y simbolismos misteriosos.

Las terracotas más tempranas de esta tesis son los animales del Indo, en el Museu Etnològic de Barcelona, son representaciones de fertilidad, y de protección del hogar y la aldea. Son figuras modeladas a mano mediante la técnica del pastillaje. Esta técnica consiste en modelar la arcilla con la mano y posteriormente, una vez modelada la forma fundamental, ir añadiendo las partes más sobresalientes, previamente modeladas o como simples pegotes, por ejemplo: cuernos, nariz, hocicos; es decir, trabajar directamente con las manos la arcilla mediante presiones y pegar los añadidos posteriores.

Durante el estilo Shunga en los años 185-50 adC., se empezaron a representar escenas narrativas en placas modeladas con un estilo vivo y naturalista, en el que las figuras se encajaban perfectamente en los límites de las placas, herederos de este estilo son los ladrillos procedentes de Bengala, (figuras de la 65 a la 70), o el medallón de Krishna bailando entre las gopis procedente de Calcuta, (figura 14).

Durante los períodos Kushana y Gupta son muy frecuentes las placas modeladas a mano, con un predominio del naturalismo y una mayor perfección técnica en el modelado. La proliferación artística de estos períodos queda clara en la abundancia de las terracotas. A las figuras se les marcan los rasgos étnicos, expresiones y gestos individualizados. Las cabezas del Museu Etnològic de Barcelona, (figuras de la 71 a la 83), son un ejemplo muy representativo de estas expresiones plásticas.

Dentro de este apartado dedicado a las terracotas merece una mención especial el estudio de los ladrillos que decoraron los magníficos templos hindúes.

En un principio las capillas de los templos se construyeron de madera y bambú, y el empleo de ladrillos se realizó sólo como combinación con estos dos materiales para producir estas estructuras.

La clara distinción entre arquitectura y escultura que existe en muchas culturas es inapreciable en el arte hindú, y mucho más, en el tema de los ladrillos que decoraban los templos, donde ambas manifestaciones están unidas por completo.

Estos ladrillos decorativos se realizaron por separado y se fueron ensamblando luego a las paredes de los templos.

En el *Mayamata*, (un texto de estética hindú que es una compilación de la técnica de la terracota y su uso en los últimos veinte siglos), se especifica cómo el color del ladrillo debe ser uniforme, igual al de la tierra, de suave textura y libre de basura, arenas y huesos, aunque pueda ser luego policromado.<sup>38</sup>

El tamaño de los ladrillos dependía de igual manera de la época del templo. Los ladrillos de época kushana medían generalmente 20 pulgadas (50 cm), frente a las 16 ó 17 pulgadas de época gupta (40 cm), disminuyendo hasta las 9 pulgadas actuales (22,5 cm).<sup>39</sup>

Algunos estudiosos de la terracota hindú, como el Dr. Gordon, han encontrado similitudes entre las terracotas hindúes y las de civilizaciones como Egipto, Creta o incluso la civilización maya.<sup>40</sup>

Actualmente, el estudio y análisis de los elementos y componentes de la terracota permiten identificarla en una zona u otra si fue modelada a mano, a torno, expuesta al fuego, etc, y demuestran cómo la producción de terracotas siempre ha estado asociada al crecimiento y florecimiento de las culturas urbanas.<sup>41</sup> Esto demuestra que las

---

<sup>38</sup> En ibidem. P. 44.

<sup>39</sup> En ibidem. P. 44.

<sup>40</sup> En ibidem. P. 29.

<sup>41</sup> Poster. P. 29.

similitudes plásticas de unas piezas y otras son inmensas, sin influir la distancia espacial o temporal. Así, por ejemplo, la manera de modelar la terracota debe ser siempre la misma, aunque los tornos de modelado o los hornos de cocción avancen con la técnica, y se puede observar que son continuas y frecuentes la presencia de apósitos o partes pegadas, ya que lo dúctil, blando y ligero del material no permite un trabajo en conjunto de la pieza. La abundancia de este material, así como la facilidad para trabajarlo, permiten a los escultores una mayor libertad de improvisación y experimentación que la piedra y el bronce. Por otro lado, dado lo deleznable del material, el estado de conservación siempre es bastante peligroso, con roturas y desperfectos significativos.

El resultado final de la terracota siempre es el mismo, y no depende de los avances técnicos como en los metales, sino de la pericia del artista que esculpe la pieza.

Las terracotas muestran una de los costumbres más intrínsecamente indias tanto del pasado, como de hoy día.<sup>42</sup> Su uso es reflejo de la expresión de continuidad de las antiguas tradiciones. Estudiar su función y producción nos ayuda a comprender la sociedad india. Ejemplos de terracotas actuales de la escuela de Calcuta, que son copias de las antiguas, demuestran que trabajan con la misma técnica y revelan una misma calidad plástica.<sup>43</sup>

En la historia del arte indio la importancia de estas técnicas debe ser valorada, así como el desarrollo y evolución de la terracota como una disciplina de calidad plástica y técnica.

---

<sup>42</sup> En ibidem. P. 57.

<sup>43</sup> En ibidem. P. 58 y 59.

## - MADERA. ANTIGÜEDAD Y TRADICION DE LA ESCULTURA LIGNARIA.-

La escultura hindú en madera, a pesar de no ser muy abundante en los museos<sup>44</sup>, sí tiene una antigua tradición, que podría remontarse a épocas neolíticas, cubriéndolo un largo camino hasta nuestros días. No sabemos si grandes obras de la escultura hindú se realizaron en madera, pues dado lo perecedero de este material, no han llegado hasta nuestras manos más que unas muestras ruinosas.

No obstante, debido a la riqueza forestal india, es normal que la utilización de la madera se generalizase tanto para la construcción arquitectónica como para la talla escultórica de las imágenes de culto.

A grandes rasgos, en India pueden distinguirse dos tipos de vegetación: la arbórea y la herbácea. Los bosques tropicales, subtropicales y de coníferas abundan por todo el territorio indio.

Al igual que con otros materiales, el escultor, en este caso tallador, se vió condicionado por la clase de madera de la que disponía en cada zona. Normalmente las maderas que se emplean en la talla de las figuras suelen ser maderas duras y poco deleznales con el paso del tiempo.

Las maderas más utilizadas son las de dureza media, las resistentes a la carcoma y las menos sensibles a los cambios de temperatura y humedad, o bien maderas dulces y ligeras pero resinosas y resistentes a la carcoma, como por ejemplo: pino, sándalo, tilo, teca.

La madera de teca, muy apreciada se encuentra en la vertiente interna de los Ghats Occidentales y en la meseta oriental del Dekkan.

La madera de sándalo se halla en toda la zona del Dekkán, en Orissa y en Mysore, siendo esta última la más famosa.

---

<sup>44</sup> Actualmente todas las tiendas de arte en India, están llenas de figuras talladas en madera.



La madera de pino, abeto y roble procede de los bosques del Himalaya y de la zona prehimaláyica.

La madera de olivo, así como el bambú existe en las colinas prehimaláyicas, sobre todo en la región de Jammu.

En la zona de Bengala, al igual que en la parte meridional de ambas costas (Tamil Nadu y Kerala), es constante la madera procedente de palmeras, y otros árboles y arbustos de la jungla.

La religión obligaba a realizar en piedra o bronce la imagen de culto mayor, y la madera quedaba relegada a imágenes de culto local y doméstico.

Aún así, no hay que olvidar que las primeras esculturas fueron de arcilla y, luego, de madera, al ser los materiales más fáciles de trabajar. Hay que tener en cuenta que toda la arquitectura rupestre se apoya en la imitación de la antigua y coetánea arquitectura en madera a base de haces elásticos (arco de kudu).

Es muy frecuente encontrar trabajos en piedra imitando el trabajo delicado de los carpinteros. El placer por la naturaleza contribuye a que los motivos vegetales impregne todo, incluso en superficies densamente pobladas de imágenes, pues el artista hindú tiende a rellenar cualquier espacio.

La madera casi siempre aparece como material subsidiario de la arquitectura o como elemento decorativo: paneles, celosías, vallados y balaustradas, aunque también existen por supuesto esculturas aisladas en madera. La talla de madera en paneles decorativos y celosías (jali) ofrece una técnica precisa y ajustada de gran virtuosismo en el detalle. No existe dentro de esta tesis ningún panel decorativo en madera, lo cual es extraordinario dada la profusión y expansión del jali hindú, debido muy posiblemente a que las piezas coleccionadas en España estén catalogadas, erróneamente desde mi punto de vista, como mobiliario y no como escultura. Pueden ilustrar este trabajo las estelas en piedra (figuras 2 al 4), que imitan con su delicadeza, profusión de elementos decorativos y virtuosismo las técnicas de la

laboriosa talla de la madera.

Actualmente, la tradición artística de la escultura en madera queda relegada a algunas zonas, que en un momento determinado congregaron grandes talleres como Gujarat, Rajasthan, Karnataka, Kerala y Tamil Nadu. Hay que citar, hoy en día, como centros especializados de escultura en madera las ciudades de Mysore, Madurai y Trichy, por sus bellas producciones en madera de sándalo, como el Krishna (figura 16), influidas a su vez por la talla del marfil de Bengala y Orissa.

Técnicamente la escultura en madera no presenta una variación o evolución muy llamativa desde sus orígenes lo que la diferencia de materiales como los metales, donde los avances técnicos están a la orden del día, y transforman la creación artística.

La madera, aunque menos que la piedra, es un material rígido y no se puede modelar fácilmente, sino que debe tallarse o esculpirse; es decir, trabajar sobre un bloque entero e ir retirando con gran precisión trozos hasta llegar a la forma deseada.

El problema aparece cuando es posible quitar trozos pero no restituirlos o reponerlos. Se optó por el sistema de transportar las medidas de un modelo en cera o terracota al modelo en madera, evitando los riesgos del modelado directo. Esta es la técnica empleada en el trabajo del Krishna (figura 16), aunque es una talla de pequeño tamaño, y tal vez se podría trabajar directamente.<sup>45</sup>

Otra técnica muy empleada en el trabajo en madera fue la de ir ensamblando las distintas piezas, talladas por separado, para formar una sola, aunque este sistema contaba con la desventaja de que las juntas de unión mal resueltas siempre se veían.

Este último sistema se destino a las piezas de gran tamaño en altares o a las imágenes procesionales, o a las más complejas y llenas de elementos (como el altar de Durga, figura 40), que pueden ser retocadas con

---

<sup>45</sup> En Maltesse. P. 15.

pintura, e incluso pegando encima de las ensambladuras otros materiales, pues se contemplan desde lejos y son imágenes de uso temporal.

La misma técnica de ensambladura sigue el Ganesha (figura 36) de una de las colecciones privadas, pero al esta policromada evita que se vean las juntas de unión.

Los escultores indios obtenían sus tallas preferentemente de un solo bloque o tronco, vaciado casi siempre; las tallas suelen ser huecas y no macizas para evitar la putrefacción. Una vez terminada la talla se cubría con una capa de yeso (variable en sus espesor), que servía de soporte para el color que se aplicaba al temple).

Pero no son los inconvenientes de la talla los que la descalifican a la madera como material más noble, sino su estructura fibrosa y no homogénea llena de vetas y nudos, y lo deleznable, perecedero y cáduco del material. La madera tiene muchos problemas con el moho, las termitas y carcomas, que provocan su rápida putrefacción. Para evitarlo se recurría a baños de esencias, o revestimientos que los aislaban de los múltiples microorganismos tan dañinos.<sup>46</sup> Uno de los mayores inconvenientes que ha sufrido la madera es la humedad, que la hincha y hace que se abarquille destrozando el policromado y agrietando la talla. Si recordamos que la humedad en un país monzónico como India es muy elevada e inconstante, sobre todo en algunas zonas, la crudeza del problema se agudiza.

Otra característica de la madera a tener en cuenta es su alianza con la pintura. La pareja madera-pintura ha estado unida desde antiguo. El efecto naturalista del Ganesha de una de las colecciones privadas se produce por la policromía sobre la madera. La policromía es una constante en la escultura hindú no sólo en madera, sino también en arcilla y piedra, esto se aprecia claramente en los retratos o en las estelas policromadas del Museu Etnòlogic de Barcelona.

---

<sup>46</sup> En ibidem. P. 17.

Si se examina el empleo de la madera a través de las distintas dinastías, es difícil encontrar en realidad ninguna que la utilice como material fundamental para su escultura, a excepción de zonas como Kerala.

Debido a la caducidad de la madera, es difícil hacerse una idea de la importancia que ésta tuvo, y de la cantidad de obras que se tallaron.

A "grosso modo", la madera se empleó como material principal en el arte y la arquitectura hasta el s.III adC., antes del reinado del emperador Ashoka de la dinastía Maurya, aunque la gran mayoría de las piezas no haya conseguido sobrevivir.

A partir de este momento, empezó a elegirse la piedra como material imperecedero, que haría sobrevivir la escultura hasta nuestros días. La elección de la piedra y el abandono de la madera se produjo gracias a los avances técnicos que permitían trabajar con mayor precisión el duro granito y las areniscas. No hay que olvidar el papel tan importante que desempeñó el uso de la madera, no sólo dentro de la arquitectura leñosa sino en la talla de piezas de gran valor, aunque no nos hayan llegado. Una de las esculturas de mayor valor económico de esta tesis es el Ganesha en madera (figura 36).

## - PIEDRA. EL DESEO DE PERPETUAR UN MENSAJE.-

A pesar de que la madera fue el material más utilizado en un principio, debido a su caducidad y características deleznable, pronto quedó relegada sólomente para algunas piezas, y la piedra se perpetuó como nuevo material que aseguraba la conservación de la escultura.

La piedra india por excelencia es la arenisca. La mayor parte de las obras están realizadas en arenisca. El uso de la arenisca se antepone a cualquier otro material, reinvidicando así el escultor su sentido drávida, como material más antiguo, el más utilizado, y el que simboliza perfectamente al pueblo pura y originariamente indio.<sup>47</sup>

La arenisca es una roca constituida por gránulos de arena, de rocas sedimentarias, procedentes del desmoronamiento de otras rocas y unidas por una sustancia cementante. La naturaleza del cemento que las une es muy variada, a menudo calcáreo, pero puede ser también arcilloso o silíceo, ferruginoso y yesoso. Otras sustancias pueden actuar también como cementantes y producir colores característicos: por ejemplo, la estela de Vishnu de pie (figura 3), tiene el color de las areniscas de "glaucionita" que son verdosas; y las "ferruginosas" confieren a la arenisca el color rojo, pardo, amarillo y gris. Este tipo de arenisca de grano cerrado y rojiza era utilizada para esculturas ornamentales, como la figura principesca (figura 63), en fuertes, palacios y templos. Esta arenisca con el paso del tiempo adquiere aspectos bronceos.

La piedra caliza de gran calidad, como la del Ganesha (figura 35), de un color blanco amarillento, se trabaja hasta conseguir el efecto del alabastro. Suele ser de grano fino y poco porosa lo que facilita su pulimentación. Sólomente las imágenes de un gran dios se realizan con este tipo de arenisca.

Las areniscas indias se encuentran en numerosas zonas pero preferentemente en la zona prehimaláica,

---

<sup>47</sup> En Poster, opus cit. P. 8.

en la llanura indogangética y en los límites de los montes Vindhya. Estas areniscas son de gran calidad como la de Chunar, Sikri, Mathura etc...

A pesar de que todo el arte utiliza la arenisca como material esencial, puede decirse que la India del sur suele trabajar con el material típico de esa zona el granito, por la calidad y abundancia que ofrece allí. El granito es una roca dura, eruptiva y cristalina formada por cuarzo, feldespato y mica. Es una roca muy resistente. Es de colores vistosos (gris, rojo, rosa...). El granito como material puede originar un lenguaje plástico diferente al realizado con arenisca, debido a su dureza y aspereza, que conlleva una gran dificultad técnica a la hora de esculpir y lograr texturas. Los Pallava del sur supieron trabajar con gran precisión el duro granito.

Los escultores hindúes trabajan con un amplio abanico de materiales rocosos, que muy bien pueden influir en el estilo y la calidad de las esculturas. A menudo, la calidad de la piedra determinó la profundidad de relieve y la precisión de los detalles. Paradójicamente, las piedras más duras impulsaron al escultor a adornar las formas cargándolas de detalles, como ocurre en las regiones de Bengala y Karnataka.<sup>48</sup> En las piedras más blandas y suaves, como las areniscas, el escultor prefiere enfatizar la forma más que pararse en detalles complementarios que desvían la atención del espectador de la extraordinaria soltura volumétrica. La figura principesca (67), remarca las formas del cuerpo y el tocado, y no se para en excesivos detalles ornamentales, como podría ser el delicado trabajo de orfebrería que se lleva a cabo al esculpir las joyas y los detalles del Vishnu yacente en Sesha (figura 4).

Estas diferencias en las clases de piedras originaron también distintas texturas y colores que caracterizaron cada zona. Sin embargo, normalmente

---

<sup>48</sup> En Karnataka sin embargo, también predominan las cloritas, fáciles de esculpir.

estas piezas se policromaban, tanto las realizadas exentas como en las que formaban parte de la decoración arquitectónica.

En cuanto a otra característica generalizada, es común que las esculturas de la costa Coromandel, tengan más erosionadas las superficies que en otras zonas, debido a su proximidad con el océano.

Con los avances y descubrimientos técnicos la labra de la piedra se perfeccionó cada vez más hasta conseguir las grandes obras del arte indio, independientemente de si formaban parte o no de la arquitectura. Fuera de las condiciones para esculpir las distintas clases de piedra, de su grado de dureza, permeabilidad, habilidad por parte del escultor, etc., la técnica para trabajarla es prácticamente igual según se trate de arenisca, granito, mármoles. Los métodos más comunes en el trabajo de la piedra son tres: con un modelo previo, directamente del natural o mediante el sistema de traslado de puntos.<sup>49</sup>

Estos métodos se pueden clasificar atendiendo en muchos casos a las herramientas que se utilizan: cinceles, mazos, taladros, escoplos, martillos para horadar la piedra, limas y abrasivos naturales (piedra pomez, esmeril, etc...), que pulen las superficies. Estas mismas herramientas, aunque en muchos casos perfeccionadas, suelen ser las que utilizan hoy en día los artistas.

El escultor puede en muchos casos comenzar la obra con el propio bloque sin utilizar un modelo previo. Sin embargo es más lógico pensar que a la hora de esculpir los paramentos y muros en relieves se trabajase con modelos, tanto cuando se trataba de esculturas exentas como de relieves.

Posiblemente se realizase mediante la práctica del traslado de las medidas desde el modelo al bloque a partir de los puntos más salientes mediante la plomada. Esto se denomina "sacado de puntos"<sup>50</sup>. La

---

<sup>49</sup> En Maltesse, opus cit. P. 28.

<sup>50</sup> En ibidem. P. 28.

distancia entre los hilos y la superficie del modelo se trasladaba al bloque por medio de líneas perpendiculares de orificios, cuya profundidad se correspondía con las distancias medidas, eliminándose lo sobrante con el puntero hasta dejar al descubierto la superficie deseada e ir tallando ya poco a poco los detalles.

La policromía por la que optaron los escultores hindúes conseguía disimular las imperfecciones de la piedra, y además iba cargada del significado simbólico de los colores, al que recurrían los escultores, como el azul (índigo) característico de lo drávida, el negro de la diosa Kali, el blanco puro del loto etc.<sup>51</sup> Normalmente el sistema de policromía de la piedra es muy parecido al de la madera. Primero se recubre con una capa de yeso o cera, para después, pintar sobre este preparado, consiguiéndose mayores efectos de naturalismo y simbolismo.

Si tuviera que destacarse alguna dinastía en especial por algún avance particular en el campo del trabajo de la piedra, serían primero la Pallava por su precisión y soltura al tallar los duros bloques de granito (gneiss) de la playa de Mahaballipuram<sup>52</sup> y, en segundo lugar, la dinastía Hoysala, por el empleo de un nuevo material el esquisito de clorita de gran finura y más fácil de trabajar, puesto que una vez tallado en cantera, se endurece tras su contacto con el aire dando lugar a una superficie muy lisa parecida al basalto pulimentado de color grisáceo con matices verdosos y azulados, y que cuando se moja se transforma en un color negro de aspecto metálico y bronceado. También existen ejemplos del uso de esta clorita en el arte greco-indio de Gandhara. Aunque en la tesis no hay ninguna escultura en este material me ha parecido importante destacar este aspecto en un trabajo dedicado a la escultura hindú, así como, el trabajo del marmol de gran delicadeza y

---

<sup>51</sup> García- Ormaechea. P. 8.

<sup>52</sup> En ibidem. P. 110.



precisión, y utilizado continuamente en los paramentos arquitectónicos o como material de esculturas exentas. Las esculturas en piedra de la escuela Pala de Nalanda son de alta calidad técnica, elegantes de diseño y aproximadas en su estilo y ejecución al trabajo en metal, así los ojos y cejas se curvan como en una línea nerviosa en la figura de Vishnu de pie del Museu Etnologic de Barcelona, imitando a la perfección el estilo del bronce.

El trabajo en piedra es constante en toda la historia de la escultura hindú. Desde la época maurya hasta el S. XVIII, la presencia de la escultura pétrea es continua, y se debe, precisamente, al estilo maurya el deseo de perpetuar cualquier manifestación plástica, eligiendo la piedra como material imperecedero.

La escultura de época maurya utilizó las areniscas más finas, como la arenisca rosa y marfileña de Chunar en la ribera del Ganges, (concediendo a su escultura obras maestras como las yakshinis, donde se mezclan soluciones refinadas y relieves simbólicos). Las dinastías Chalukya y Rashtrakuta del Dekkan, renovaron el arte de las grutas talladas en la roca con la producción de monumentos esenciales para el estudio de la escultura hindú: los conjuntos arquitectónico-escultórico del templo de Kailasanatha en Ellora y Elephanta. La isla de Elephanta en la bahía de Bombay es una cueva cuyas esculturas a pesar de su colosalismo decoran las paredes con unas proporciones perfectas, bellas y armónicas, todo perfectamente excavado por la habilidad de arquitectos y escultores (figuras 43 y 63).

La escultura hindú debe a este momento, el colosalismo, como característica de un esfuerzo supremo por plasmar en la roca, la exaltación a Shiva como el dios más importante. Este colosalismo se convertirá en herencia continua en toda la escultura a la hora de proclamar la superioridad de una divinidad.

Desde el S.XV pero más especialmente en el S. XVII y S. XVIII, el uso de la piedra se generalizó en palacios y en la arquitectura doméstica de Rajputána y Bundelkhand; con este motivo aumentaron las esculturas

en piedra que decoraban dichas construcciones. Multitud de paneles con decoración figurada (principalmente vegetal y animal) llenaron las paredes de los palacios y de los templos.

**- METALES: BRONCE, HIERRO Y LATON. PROTAGONISTAS DE LA IMAGEN PORTATIL.-**

El arte del metal es conocido en India desde una época muy temprana. Ya en el III milenio adC., se forjaron objetos en metal: cobre, latón y bronce, como lo demuestran descubrimientos arqueológicos de Harappa y Mohen-jo Daro en la ribera del Indo, que producían objetos de metal con valor artístico y utilitario.<sup>53</sup>

El material protagonista indiscutible junto con la arenisca, a la hora de analizar la escultura hindú, es el bronce. La edad en la que se empezó a trabajar con bronce se denomina Kali-yuga y da comienzo para el hindú al ciclo actual en el que nos encontramos hoy en día.<sup>54</sup>

Bronce es un término genérico con el que se indica un grupo de aleaciones metálicas que contiene cobre, cinc, plomo y estaño en proporciones variables.

Estas proporciones determinan el color más o menos verdoso (según cuenten con mayor cantidad de cobre) de algunas esculturas. Aumentando a su vez el porcentaje de estaño, la aleación se vuelve más fluida en estado de fusión y progresivamente más dura y frágil en estado sólido.

Por otro lado, los broncees que tienen un alto porcentaje en cobre, como el que representa a Shivaji (figura 61) se denominan " pobres" y pueden ser trabajados en láminas y repujado pero tienen un escaso grado de fluidez y por lo tanto las coladuras son heterogéneas y defectuosas. Sin embargo, las fundiciones de estaño convierten el acto en algo más mecánico ya que solamente ha de trabajarse el molde (cortadores en forma de " D"), mientras que en las fundiciones de cobre del Shivaji (figura 61) exige un moldeado posterior de la pieza a base de martillos y cinceles para quitar las zonas sobrantes, que todavía

---

<sup>53</sup> En V.V.A.A. East Indian Bronzes. P.61.

<sup>54</sup> En Frédéric. P. 586.

puede apreciarse.<sup>55</sup> Al contrario en algunos cortadores de betel tipo mithuna o en la deepa-Lakshmi (figura 6), la aleación con estaño y cinc tiene un alto porcentaje de cobre por lo que son fluidas y reproducen hasta los más mínimos detalles.

En las aleaciones equilibradas con estaño, cinc, cobre y plomo la pieza adquiere un tono rojizo, fácil de trabajar por su fluidez y muy resistente a los agentes atmosféricos externos.

El cobre también varía: un bronce con menos del 5% de cobre es muy rojizo, si lo supera se torna amarillo oscuro, si tiene entre 10% y 25% en amarillo claro, y blanco plata si el cobre guarda una relación mayor al 25%.<sup>56</sup> En general, las primeras aleaciones hindúes son bastante pobres en estaño y ricas en cobre con porcentajes casi del 95%-

El latón, por otro lado, también se utilizó pero no considerándolo aleación, sino una variación del cobre ya que consistía en mezclarlo con cinc (metálico) y la adición de un polvo especial: la calamina. Se utilizó en esculturas de menor importancia como el Garuda (figura 13).

El arte hindú utilizó el bronce sobre todo en la producción de imágenes de culto, pero también en numerosos objetos de uso doméstico, como los cortadores de betel. Aunque la escultura en bronce tiene una larga tradición en el norte de India (Cachemira y Bengala), el número de las piezas que nos han llegado es mucho menor que en el sur. Las principales dinastías hindúes productoras del bronce fueron las dinastías del sur de India, principalmente la dinastía Chola (S. IX- XII), y la de Vijayanagar (S. XIV- XVI). Durante estos períodos se muestra claramente la necesidad de llenar de esculturas los enormes templos, que se construyeron en

---

<sup>55</sup> En Maltesse, opus cit. P. 43.

<sup>56</sup> En ibidem. P. 44.

la propia India y también en su expansión por el Sudeste Asiático.

Además, gracias a la perfección técnica en la fundición del bronce se crearon obras maestras, (elegantes y de armónica composición), ya que se consiguió que este material fuera muy maleable y fácil de modelar.

Estas dinastías, pues, confirieron e impregnaron al bronce de esa perculiaridad típica del sur, porque gracias a estas innovaciones técnicas y plásticas fue apartándose de las características con las que se había iniciado: imitar el arte de la piedra con las cualidades estéticas impuestas por este material. El bronce hindú del sur ofrendó nuevas posibilidades plásticas e hizo de su trabajo el rasgo más inconfundible de la escultura drávida.

Con la llegada del S.XV empezó a utilizarse el cobre como material exclusivo en la producción escultórica. De esta manera son abundantes los ejemplos que a partir de este momento encontramos sólo en cobre, sin ninguna aleación con estaño y cinc o casi inapreciable.

En estos momentos aparece con una fuerza especial una serie de objetos en bronce dedicados al ritual doméstico y al culto religioso ceremonial de los templos: las deepas o lámparas votivas.<sup>57</sup> En los *Shilpa Sastra*, se hace continuas referencias a ellas como medio expiatorio de remisión de algún pecado o salvación. Generalmente se realizaron en cobre por artesanos, aunque las dos catalogadas en la tesis (figuras 5 y 6), tanto la del Etnológico de Madrid como la del Etnològic de Barcelona son en bronce. Solían representarse con figuras femeninas de la diosa Lakshmi, aunque en el Museu Etnològic de Barcelona se conserva una lámpara votiva cuyo protagonista es el aguila Garuda, montura de Vishnu. Estas lámparas suelen tener un receptáculo para el aceite y a menudo se utilizan como ofrenda o regalo.

---

<sup>57</sup> Metha 2, opus cit. P. 37.

Suelen estar muy estereotipadas, sin dejar intervenir la imaginación del artesano o escultor- observese la semejanza entre las dos deepas catalogadas- algo paradójico debido a la creatividad hindú de este momento.

En los altares jainas de Gujarat hay un fuerte contenido de acero en algunas partes, combinadas con el bronce de las figuras. En Bihar, Orissa y Bengala, el cobre fue el más popular de los materiales hasta el S. XIII y XIV, en los que se impuso el acero ante la llegada de los mogoles,<sup>58</sup> como la figura de cobre de Radha del Museu Etnologic de Barcelona. El dorado de los moldes tan frecuente en Tibet y Nepal es mucho más raro en India.<sup>59</sup>

Si se clasifica el arte de trabajar el metal por períodos destacados en la historia del sur de India habría que señalar algunos momentos importantes como:<sup>60</sup>

-A. PERIODO ANDHRA, CHALUKYA Y PALLAVA- Las innovaciones de estas dinastías se corresponden a sus avances en el trabajo de la piedra, lo que influirá en el metal con conjuntos escultóricos como los de Sanchi y Amaravati. Se empieza a dominar el movimiento y la idea de volúmenes colosales aún en esculturas de pequeño tamaño.

Fue durante el mandato de la dinastía Pallava, que dominó el Dekkan Oriental desde el S. VII hasta el S. IX ddC., cuando se introdujo con mayor precisión la fundición del bronce en la escultura. Esta dinastía supo captar el movimiento y la expresión humana renunciando a los músculos y al esqueleto a cambio de figuras estilizadas e ingravidas, igual que había conseguido en su trabajo con la piedra para plasmar la "etnia suprahumana" de los dioses.

---

<sup>58</sup> En Pal. Vol. II. P. 23.

<sup>59</sup> En Pal. Vol II, opus cit. P. 36.

<sup>60</sup> En Metha 2. P. 30.

Estos logros en el trabajo del bronce permitieron a los Chalukya continuar con el control del movimiento, en las formas de una manera ondulada y serpenteante, que heredarán los broncees posteriores, como la Durga Mahishamardini de estilo Chola (figura 41), o el Shiva Nataraja (figura 18), en su extremo movimiento "atibhanga", característico de la danza de la creación cósmica.

-B. CHOLA- El arte del bronce alcanzó toda su perfección con la dinastía Chola (II mitad del S. IX- 888- finales del S. XI- 1150), que consiguieron extender sus dominios hasta Sri Lanka, Indonesia y Birmania.

Esta dinastía además de imponer, como ya se ha mencionado anteriormente en otros capítulos, modelos iconográficos tan representados como el del Shiva Nataraja, supieron controlar a la perfección la técnica de la fundición del bronce, explotando las posibilidades plásticas que este material ofrecía. Los broncees chollas desarrollan al máximo la expresión volumétrica pero siempre redondeando las formas suavizadas por líneas sensuales, como en la deepa del Museu Etnologic (figura 6). Es pues, un excelente período no solo por la creatividad sino también por la profusión y el número tan elevado de broncees que se realizaron. De este período son conocidos los retratos de príncipes y nobles, muy individualizados en sus rostros pero representados en forma de dioses.

Ahora, fisonómicamente, las imágenes se caracterizan por anchas narices, más prominentes durante el período chola, barbilla redondeada y doble al partirse por la mitad, y una sublime elegancia en el movimiento y anatomía de los cuerpos, con gran delicadeza en la posición de manos, miradas etc...

El Shiva Nataraja, las Deepas- Lakshmis, la cabeza de piedra de una de las colecciones privadas (figuras 6 y 21), atestiguan este período.

La escultura en bronce del período chola se puede dividir en tres escuelas que coinciden con tres momentos de esplendor político e histórico, y que llevan el nombre de los monarcas que reinaban durante ese momento: la escuela Aditya con esculturas en honor

a Vishnu, la escuela Sembiyan Mahadevi, y la escuela Râjarâja, estas dos últimas con modelos escultóricos dedicados a Shiva.<sup>61</sup>

-C. YADAVAS Y HOYSALAS. Continuaron con el avance técnico descubierto por Cholas y Pallavas y añadieron un grado de virtuosismo espectacular a la hora de reproducir joyas y ornamentos.

El aumento de joyas derivó en unas actitudes antinaturalistas y cada vez más amaneradas, que tuvieron su máximo momento de esplendor con la DINASTIA DE VIJAYANAGAR, representado en la tesis por la Durga Jaggadhartri (figura 42).

En cuanto a las técnicas para trabajar el metal se conocen varias formas aplicables a la escultura hindú.

Una de las técnicas más empleadas consistía en el repujado trabajando con martillos las láminas de metal, y aplicándolas después sobre una estructura de madera. Esta lámina más o menos gruesa podía modelarse en relieves martilleando a su vez, la cara interna con punzones. Algunos cortadores de bétel están trabajados con martillos, pero no en láminas sino tras una fundición en moldes, y sólo para resaltar algunos detalles o crear huecos donde introducir las piedras de colores.

Esto se continua haciendo hoy en día en Mysore.

La primera solía emplearse para piezas pequeñas mientras que el segundo sistema solía aplicarse a las esculturas de mayor tamaño, o incluso monumentales.

Para formar una de gran tamaño se modelaban distintas láminas que luego se montaban fijándolas con clavos de bronce sobre un cuerpo de madera. Esta misma técnica se siguió con los altares jainas (figuras 57-60), y con los cortadores de bétel (figuras 165-199), pero al ser piezas de pequeño tamaño no se ensamblaban en un armazón de madera sino que se unen mediante un clavo de bronce, cobre.

---

<sup>61</sup> En Nagaswamy. P. 7 y 8.



En ambos casos, tanto en el repujado como en el martilleo, es necesario calentar el metal para después trabajarlo con el cincel sin filo o con el buril de punta cortante, y suavizar formas limándolas.

La soldadura, a partir del III milenio,<sup>82</sup> sustituyó a la unión con clavos o cosidos de láminas. La soldadura solía usarse empleando un material con un punto de fusión más bajo del que tuviese el metal escultórico, aunque también puede soldarse con metales que alcancen el mismo grado de fundición. El material sobrante se retiraba con un cincel o buril, cuya huella todavía puede apreciarse en los cortadores de bétel y en el elefante rampante del Museo Nacional de Antropología de Madrid, en el que pueden verse las marcas de dichas soldaduras.

Junto con las diversas técnicas de moldes, otra técnica muy utilizada en los bronce hindúes fue la fundición. En todos los sistemas de fundición, la preparación del modelo suponía el trabajo más esforzado y creativo, pues el resto se convirtió en un acto mecanizado.

La coladura del bronce exige la existencia previa de un modelo hecho con un material maleable y moldeable como la arcilla, cera, estuco, etc. La técnica de fundición en moldes permitía la creación de objetos con distintas texturas, ya que la superficies podían estar trabajadas o permanecer lisas.

Muchas de las esculturas se hacían en un principio macizas, pues el alma o modelo era sólido, pero después se fue vaciando y ahuecando, con la inmensa fortuna del ahorro de material y la ligereza de las piezas portátiles.

La técnica de la "cera perdida", llamada en sánscrito madhūcchista vidhana<sup>83</sup> fue la más empleada por todos los escultores hindúes de metales. En cuanto al tamaño de las imágenes en bronce, aunque se conocen ejemplos que sobrepasan la altura humana lo

---

<sup>82</sup> En Maltesse, opus cit. P. 50.

<sup>83</sup> En Nagaswamy, opus cit. P. 8.

normal es que fuesen pequeños. Se los fundía a la cera perdida con una aleación compuesta hasta por ocho metales: cobre, estaño, plomo, cinc, antimonio, hierro, oro y plata.

El proceso de fundición, a pesar de ser más difícil y complicado que el de modelado, ofrece mayores posibilidades de expresión y movimiento, aunque exige un cuidado extremo y encierra mucho peligro a lo largo de todo el proceso.

La fundición mediante el sistema de la cera perdida- sistema que siguen la mayor parte de las esculturas catalogadas (deepas, Vishnu, Shiva Nataraja, cortadores de bétel tipo Mithuna, Garuda, Rhada, caballos del Museu Etnològic, Shivaji, etc.), difiere en algunos aspectos del método utilizado en Occidente, como veremos a continuación. Existen muchos textos que hablan sobre la manera en que los escultores hindúes trabajan y funden el metal con el sistema de la cera perdida, como el *Abhilashitartha Cintami*, compuesto por el Rey Somésvara Bhulokamalta de la dinastía Chalukya del oeste en el año 1131 ddC., o el *Shilparatna* de Srikumara del S. XVI ddC.<sup>64</sup>

El proceso de la cera perdida en India consiste en algunas zonas como en el Búndi en Râjputana, en un método diferente en cierto modo a Occidente, ya que consistía en fundir el metal en un molde de cuernos de ciervo, en vez de un modelo de terracota. Se preparaba una composición de cera, resina y aceite en una larga tira que bordeaba el modelo propuesto de los cuernos de ciervo. Se introducía este molde cubierto de cera y arcilla en el horno al fuego. Luego por unos orificios de entrada se colaba el metal que hirviendo en el molde, deshacía la cera. Cuando se sacaba, sólo era necesario recortar los límites o bordes sobrantes y limar las irregularidades.

---

<sup>64</sup> V.V.A.A. 1. P. 62.

### CAPITULO III.

LA EXPRESION ARTISTICA.  
MITOLOGIA, SIMBOLISMO E  
ICONOGRAFIA .

" El simbolismo es el arte de pensar en imágenes".<sup>es</sup>

A. Coomaraswamy.

" El objetivo del arte indio es hacer palpable lo divino y lo transcendental ". A. Tagore.<sup>es</sup>

---

<sup>es</sup> Cirlot. P. 29.

<sup>es</sup> Tagore, A. P. 12.

## LA IDEA DEL CAOS ORDENADO. UNION DE TRES CONCEPTOS EN LA ESCULTURA HINDU-

En todas las esculturas hindués, especialmente en aquellas dedicadas a la imagen de culto, se entremezclan tres conceptos diferentes pero interrelacionados entre sí, hasta el punto de fusionarse en la escultura. Estos tres conceptos son: la mitología, el simbolismo y la iconografía. Sin estos conceptos apenas puede distinguirse el significado real de la escultura hindú; puesto que, la imagen de culto adopta un lenguaje iconográfico basado en el simbolismo para representar la mitología como temática.

La mitología hindú es muy rica en leyendas, cuentos y tradiciones populares. La mayoría de las divinidades encuentran en la mitología un punto de unión, debido a que participan en las mismas historias mitológicas. A las divinidades mayores, por llamar de alguna manera las de mayor peso o responsabilidad en el panteón hindú, se une una caterva de duendes, ninfas, héroes locales etc... que engrosan el apartado mitológico.

Para el hindú, la distinción entre mito e historia, leyenda y hecho es algo arbitrario. Realidad e imaginación confluyen en un mismo plano en el que continuamente se rebasan los límites. Así, cada mito descansa en una profunda verdad sobre la vida. Cada deidad es un aspecto del universo cósmico y está relacionada directamente con un elemento específico (bhuta), sentido (indriya), nombre (nama), forma (rupa), sonido (mantra), color (rasa), representación en diagrama (yantra), símbolo (linga), y así sucesivamente.

Las imágenes son consideradas como presencias mágicas con habilidades sobrenaturales, que irradian su energía y protección a la comunidad que las adora. La mitología se sirvió del símbolo para expresar y representar plásticamente todo su significado. Es lógico por lo tanto, que el estudio del mito y del símbolo se realice junto, pues llegan a complementarse

en el plano artístico e incluso resulta difícil separar uno del otro. El mundo de la mitología y el simbolismo hindú es un tesoro inmenso.

El simbolismo es la base de toda la iconografía hindú, sacra y profana. Es muy difícil apreciar las esculturas hindúes sin conocer su literatura, su mitología y su religión. Todo expresa algo y todo es significativo. Los símbolos que el escultor emplea, creando una iconografía determinada, son los medios que utilizará para acercar al espectador el concepto de lo divino a través de lo plástico. La comprensión del símbolo es pues necesaria para la comprensión de la iconografía hindú. Todos los símbolos hindúes provienen de una esfera o bien cosmológica o bien naturista. Es posible, por lo tanto con la ayuda del lenguaje simbólico crear cualquier tipo de dios, semidios, ser humano y animal. Por lo tanto, la escultura hindú es portadora también de atributos, signos, colores o gestos; esta simbología tiene sus raíces en los textos épicos y religiosos formuladores de toda la regulación estética directa o indirectamente a través del simbolismo, como en este caso.

Esta fusión entre mito y símbolo ha dado lugar a una iconografía perfectamente regulada a través de un lenguaje plástico. Cada divinidad con el paso del tiempo, engendró su propia iconografía que permite diferenciarla de otras.

La iconografía hindú interpreta pues, todo un complejo entramado simbólico basado en los conceptos que representan las divinidades y de sus atributos, que surgen de la codificación plástica por tratados estéticos y artísticos y de la mitología como proveedora de dichos conceptos. Además, hay que tener en cuenta que la iconografía hindú influyó de manera decisiva en la iconografía budista y jaina. Es relevante así la idea de que en la religión jaina existan 24 (tirthankaras) comparable a las 24 formas

de Vishnu.<sup>87</sup>

Cada dios, cada diosa, está esculpido con los atributos y una ornamentación determinada, que encierra toda una simbología y permite reconocer a primera vista, de qué deidad se trata. Estos detalles simbólicos que se han ido configurando a través de los siglos, pueden ser tan vistosos o aparentes como los objetos que portan en las manos, tocados o coronas de la cabeza etc... pero también pueden quedar marcados únicamente por una postura, gesto o animal que le sirve de montura (vahana). El número y lugar donde estén ubicados los atributos no es algo arbitrario, sino que responde a un significado concreto para marcar un aspecto determinado de la divinidad a la que está dedicada la escultura.

Normalmente la simbología hindú guarda una relación estrecha y paralela con la simbología occidental. De acuerdo con las ideas de Jung, existen arquetipos o símbolos universales comunes a ambas culturas.<sup>88</sup> Sin embargo se puede también hablar de un significado simbólico puramente hindú, debido en parte al distinto medio físico y el factor geográfico tan diferente, sobre todo para algunos conceptos, ya que muchos de los emblemas y atributos son expresión de un concepto teológico.<sup>89</sup> Así el bastón representa la fuerza física, la concha el sonido, el éter el espacio, pero también la rueda que expresa meditación, el espejo la belleza, el rayo la sabiduría, etc. A los dioses se les representan con varios miembros del cuerpo. Muchas cabezas indicará la omniscencia del dios, muchos brazos la omnipotencia, y muchas piernas la ubicuidad. Es representar en una sola imagen varios conceptos o ideas, como si varias secuencias de un mismo film se congelasen resumidas en una sola. Las tres cabezas suelen indicar los tres aspectos del dios: la creación y la destrucción, mientras que cuatro es símbolo del poder supremo y del dominio

---

<sup>87</sup> Pal, 1. Vol. I. P. 44.

<sup>88</sup> Cirlot, opus cit. P. 33.

<sup>89</sup> Riviere, opus cit. P. 44.

universal de los cuatro puntos cardinales. En los seis brazos del Ganesha (figura 36) se han ido colocando atributos que le identifican simbólicamente con sus cualidades divinas, y el rasgo físico de la carencia de un colmillo con su historia mitológica y con el *Mahabharata*.

Al ser la escultura hindú fundamentalmente escultura sacra, la mayoría del simbolismo es religioso e íntimamente ligado a la mitología. La mitología se convierte en la fuente de donde bebe todo el simbolismo y donde encuentran significados los conceptos escondidos de posturas, objetos y movimientos.

Junto con la simbología dependiente de la mitología hindú, encontramos otro fuerte condicionante que es la excesiva codificación y normas de los tratados estéticos, que originó un formulario o un manual de prototipos ideales en cuanto a proporciones, posturas, etc. Todo ello obliga al escultor hindú a seguir unos cánones prefijados, haciéndole perder, de alguna manera, espontaneidad e innovación en sus creaciones artísticas, aunque el artista siempre se encontrará por encima de los tratados.<sup>70</sup> Esta razón explica el porqué de cierta semejanza entre las esculturas, pero no implica la pobreza del vocabulario artístico hindú, riquísimo en conceptos mitológicos, simbólicos e iconográficos, y en la expresión plástica.

La belleza de la escultura hindú reside en el mayor acercamiento posible y respeto a las normas estéticas, técnicas, mitológicas, simbólicas e iconográficas, sin perder la cualidad artística. La mitología hindú describió dioses jóvenes, pletóricos, llenos de ganas de vivir, en palabras de Pal "adolescentes inmortales".<sup>71</sup> Las proporciones correctas eran pues la mejor manera de representar a esta etnia suprahumana. Y estas

---

<sup>70</sup> En Tagore, A., opus cit. P. 15.

<sup>71</sup> Pal, opus cit. Vol. I. P. 32.



proporciones se conseguían sometién dose a lo que la Estética estipulaba en cada momento. Una terminología precisa designaba las diversas proporciones de esas partes en búsqueda de expresar lo divino.

La fusión o combinación de estos tres conceptos: mitología, simbología e iconografía, puede resultar, en cierta medida, algo confusa o caótica. Pero es, este mismo "caos ordenado", lo que se pretende; la unión de dos conceptos- mito y símbolo-en una misma imagen regulada y codificada a través de un lenguaje iconográfico preciso. Un ejemplo claro sería el del Shiva Nataraja, (figura 18). Según la tradición mitológica, el origen de la creación se explica por la acción danzante del dios (mito). Para mostrar al espectador la danza, además de representarle bailando (icono), porta en una de sus manos un tambor, (símbolo de la danza creadora). Aquí, se observa claramente como un objeto simbólico representa plásticamente, la idea de un mito, originando un lenguaje iconográfico gracias al cual, el espectador rápidamente distingue al Shiva Nataraja, como dios creador.

## LA ESCULTURA EN MOVIMIENTO: LA DANZA-

*" En la danza, en los colores y en las posturas de los artistas coreográficos se hallan englobadas la pintura y la escultura". Peter GAEFFKE.72*

El escultor hindú ha interrelacionado la danza-creación (mito del Shiva Nataraja y de la Shakti Tantra) con la escultura a la hora de crear la imagen escultórica. La danza ayuda a comprender muchas veces las esculturas hindúes.

El arte coreográfico estuvo durante el siglo XIX prohibido en India debido al puritanismo inglés que veía en sus posturas, giros sinuosos y desnudos sensuales algo provocativo y obsceno.

Cuando se trató de recuperar la danza india en su estilo más puro, tras el paréntesis del S.XIX, se observaron las esculturas de los templos; sus vestuarios, tocados, ornamentos, joyas, posiciones etc, para copiarlos.

La lucha en favor de la danza se convirtió en un asunto político durante el movimiento independentista. A partir de los años 20 la reivindicación de la danza india no se detuvo, en muy poco tiempo el renacimiento de estilos regionales de danza alcanzó su cenit. La década de los años 20 van a ser decisiva para la recuperación de la danza india: la influencia de los enseñanzas de Rabindranath Tagore, así como la presentación en Bombay en 1926 de la bailarina Menaka (1899- 1947), alentaron el aprendizaje de la danza entre las muchachas hindúes.

Poco después, empiezan a fundarse otra vez escuelas de danza clásica india (Bharatya, Natyam) como la "ADYAR" cerca de Madrás, por Rukmini Devi en el centro artístico de Kalalshetra en 1936, o la

---

72 En EMBREE, opus cit. P. 284.

fundación en Nueva Delhi en 1953 de un Academia Central. En una palabra, se recupera una de las tradiciones más populares y típicas del país.

Cada estilo de danza indio se diferencia de los demás por presentar una escenografía, coreografía, acompañamiento musical y vestuario diferentes. Estos factores dependen a su vez del fragmento narrativo que exprese la danza ya que la danza india es una representación mediante gestos, símbolos y movimientos de una poesía o pasaje épico. Los temas de las danzas indias proceden de la mitología y se narran según el simbolismo y los medios expresivos propios de los estilos de ejecución.

Pero la danza no sólo recurrió a la antigua escultura para recuperar trajes y movimientos, sino también instrumentos musicales. La música hindú se remonta a culturas neolíticas como las del valle del Indo. En el Museu Etnològic de Barcelona hay un ladrillo con una figura tocando un tambor, (figura 70). El tambor es el instrumento más participativo en todos los ceremoniales indios tanto profanos como religiosos; es el que crea el ritmo (chanda) cósmico de Shiva en su danza, el "pálpito vital que mueve a una exaltación gozosa".<sup>73</sup>

La danza india surge de una gran diversidad de cultos populares. En su mayoría derivan de rituales mágicos, guerreros y de cultos a la fertilidad. Los estilos de danza actuales derivados de los antiguos son: Bharata Natyam (sur), Kathak (norte), Odissi y Chhau (Orissa), Kathakali y Mohini- Attam (Kerala) y Manipuri (Bengala).

Los medios artísticos empleados en el proceso de comunicación entre los ejecutantes- artistas y los receptores- espectadores, se llaman en el teatro indio **abhinaya**, que literalmente significa propagar, transmitir, o comunicar. Abhinaya son todos los elementos visuales y acústicos con los que los

---

<sup>73</sup> En Tagore, opus cit. P. 88.

artistas representan los **bhavas** o estados anímicos, y que son los responsables de los **rasas** o emociones de respuestas a estos bhavas, por parte del espectador-fiel.

De un modo sistemático la danza codifica la mímica y todas las posturas y movimientos. Así las posibilidades de movimientos de los ojos, cejas, párpados, nariz, labios, mejillas y el mentón (toda la mímica) son descritas exactamente de la misma manera que en la estética escultórica relacionándose una y otra continuamente.

Con las comisuras de los labios y sus movimientos se puede expresar alegría, tristeza, los celos, el dolor, la desesperación, el horror... Los movimientos de la cabeza, pecho, vientre, las caderas, las nalgas y sobre todo las manos y los pies se codifican en un elaborado lenguaje no verbal. Las 64 posiciones de las manos y dedos (hastas y mudras) forman un código de articulación de gran capacidad expresiva, con el que se puede convertir en imágenes prácticamente todo el texto de una narración épica o de un canto poético.

Partiendo de las posiciones de los pies se describen 108 posturas corporales o **karanas**.

Tanto en la música como en la danza, al igual que ocurre con la escultura hay unas diferencias bastante claras entre el norte y el sur, debido a la influencia islámica en el norte frente al sur, más puro en sus costumbres.

Los indios han hecho de la danza un auténtico lenguaje artístico. Se han convertido en maestros del movimiento como vehículo expresivo. El danzarín expresa con sus giros, posturas y gestos todo lo que encierra en su interior.

Tanto la escultura como la danza parten de una misma estética. Al igual que el danzarín el escultor saca a la luz todo el movimiento y expresividad de la figura. De esta manera, un grupo escultórico es una imagen fotográfica de un movimiento danzante.

## EL ABRAZO AMOROSO. LOS MITHUNA.

Mithuna es la unión de dos partes iguales (femenina y masculina) en un todo. En la realización plástica la parte femenina suele ser más pequeña, pero tiene el mismo valor simbólico que la parte masculina del grupo.

La pareja en unión sexual o mithuna es otra de las composiciones iconográficas más características de la escultura hindú. Es tan antigua iconográficamente como la combinación de la mujer y el árbol.

El origen de los mithunas se encuentra en el *Brhadaranyaka Upanishad* (1. 4. 1.- 3).<sup>74</sup>. Al principio había una persona sola en el mundo que tenía miedo de la soledad, a pesar de no haber nadie que pudiera hacerle daño. No obstante, aunque nada debía temer, deseó ser algo más y creció hasta convertirse en un tremendo abrazo de un hombre y una mujer, con lo que nunca más volvió a sentirse sola. La validez de este símbolo del abrazo mithuna, está en la visualización de la unión de dos principios, cósmico y natural, cultos de fertilidad y naturaleza.

Los grupos mithunas representados en los cortadores de bétel que representan a Shiva con Parvatti o Vishnu con Lakshmi, (figuras 96- 100), están muy unidos a su vez a todo el pensamiento tántrico en el que la persona alcanza la espiritualidad también, a través de su cuerpo. Iconográficamente sin embargo, no todos los grupos mithunas están cargados de este significado transcendental, sino que ocupan un lugar didáctico, decorativo o de mera utilidad diaria como es el caso de otros cortadores de bétel, que son simplemente objetos de uso diario y decorativo.

La función iconográfica del grupo mithuna, es atraer la atención del espectador, los sentidos y la

---

<sup>74</sup> En Kramrisch. P. 16.

mente del devoto, y una vez concentrado estos en los grupos mithunas, evitar toda distracción y procurar su entrada al templo, si son parte de este, o su uso preciso si son objetos de uso cotidiano, como es el caso de los cortadores de bétel.

## EL ESTUDIO DE IMAGENES A TRAVES DE LA ICONOGRAFIA, MITOLOGIA Y SIMBOLISMO-.

Debido a la riqueza mitológica y a la complejidad simbólica e iconográfica he organizado este capítulo iconográfico estructurado por divinidades, sus terrenalizaciones o avatares, energías femeninas o shaktis, y vehículos o vahanas, para facilitar su comprensión, y obtener una mejor visión de conjunto de cada una de ellas.

Aunque en un principio, pueda parecer caótica la mezcla de estos tres conceptos en la misma imagen, en el fondo es la mejor manera de conocer el significado real de la misma, trascendiendo el campo iconográfico, al simbólico y al mítico.

Por otro lado, estos tres conceptos van tan unidos en cuanto a su significación final, por lo que resultaría equivocado su separación. De esta manera, con la unión de todos ellos en la misma imagen el resultado final es más satisfactorio y la idea de conjunto queda más clara y exacta.

A continuación se clasificará cada escultura, iniciándose por Vishnú, su energía femenina, sus avatares y su vehículo. Posteriormente Shiva con el mismo orden. En el capítulo VIII aparecen clasificados y catalogados otros objetos rituales o imágenes que pueden incluirse dentro de la denominación de imagen de culto.

Hay que tener en cuenta, que en este trabajo se estudian solamente aquellas iconografías relacionadas con las piezas catalogadas, pues no es éste el lugar apropiada para un diccionario mitológico, simbólico e iconográfico de la escultura hindú.

## - VISHNU -

Vishnu es dentro del panteón hindú la segunda "persona" de la Trimurti, junto con Brahma y Shiva. Vishnu es la Causa Suprema de Todo, identificado con ambos dioses, y sin que implique el hecho de denominarle como segunda persona, su inferioridad respecto a ninguno de los otros. En realidad, en la creencia hindú, Brahma, Vishnu y Shiva son un mismo dios o Alma Suprema, pero disociados por la mitología y la iconografía en tres divinidades diferentes, que encarnan la faceta creadora, conservadora y destructora, respectivamente.

" Gloria al invariable, santo, eterno y supremo Vishnu, de naturaleza universal, el más poderoso de todos. Gloria al que es Hiranyagarbha (Brahma), Hari (Vishnu), y Sankara (Shiva), el Creador, el Conservador, y el Destructor del mundo"75

El dios Vishnu es una divinidad de origen puránico. En los Puranas se dice que su nombre proviene de la raíz Vis (penetrar), pues es él el que penetra o conserva el universo.<sup>76</sup>

En la mitología aparece como un dios todopoderoso, esposo de Lakshmi, que es su energía o poder femenino, y que monta en el águila Garuda, su vehículo (vahana).

A Vishnu se le representa con un color negro o azul oscuro, igual que a su avatar o encarnación terrestre (Krishna), no sólo haciendo alusión a su origen drávida, puramente hindú, sino que el negro es el color de la destrucción y desintegración (tamas), y el blanco el de la cohesión y unión (sattva). A Shiva se le representa blanco y a Vishnu negro, precisamente para indicar que los dos son uno, dos aspectos del mismo Ser, y que uno no se entiende sin el otro, es

---

<sup>75</sup> En Wilkins. p. 126.

<sup>76</sup> En ibidem. P. 127.



más llegan a intercambiarse, iconográficamente, sus facetas o aspectos, como el caso del color y su sentido simbólico. A pesar de esta unión con Shiva, Vishnu llega a recibir culto como dios Absoluto y Supremo en numerosos lugares de India.

Vishnu tiene diez avatares o encarnaciones, literalmente "descendimientos" del dios en la tierra. Sin embargo, respecto al número de avatares, hay quien considera que son veinticuatro, y otros que son innumerables. En cualquier caso, estas personificaciones se producían cuando los hombres precisaban la ayuda del dios en la tierra, y éste acudía de muy diversas maneras: como un pez (matsya), como una tortuga (kurma), como un jabalí (varaha), como un hombre-león (nrsingha), como un enano (vamana), como Rama con el hacha (parasurama), como Ramachandra, como Krishna, como Balarama, como Buddha, o como el avatar jinete Kalki, que todavía debe llegar a la tierra.

Debido a que la mitología nos le presenta como gran dios, creador y constructor del mundo, sus iconos más representativos, tal y como aparecen en esta tesis, son durmiendo sobre la serpiente Sesha en uno de los intervalos de creación del mundo (figura 2), o como gran dios, Mahadeva, en posición recta y rígida (figura 1). Estos iconos portan unos objetos o atributos característicos del dios que permiten distinguirlo de otras divinidades: la concha, el disco, la maza, y el loto. Estos objetos tienen un significado simbólico que trasciende el puramente iconográfico. De esta manera, la concha (sankha) es símbolo de los elementos (tierra, agua, aire, fuego); el disco (chakra) es símbolo del poder mental y espiritual, suele esculpirse con seis puntas, simbolizando los seis pétalos del loto; la maza (gada) es símbolo del conocimiento terrenal; el loto (padma) es símbolo del movimiento universal. En general, estos cuatro objetos son símbolo de las cuatro esferas del universo, y de la omnipotencia del dios. No obstante, a parte de estos cuatro objetos, puede llevar también un arco (dhanus, pero el de Vishnu se denomina

sarnga), que es símbolo del poder de la ilusión, y del aspecto destructivo de la noción de la existencia individual.

Vishnu suele ir ataviado con una corona alta (mukuta), que representa la realidad desconocida, y grandes pendientes en forma de concha, así como brazaletes, tobilleras, y un collar de flores, que vienen a significar el poder intelectual e intuitivo, la riqueza y la alegría. Su vestuario es el de un gran príncipe o Señor.

## - LAKSHMI -

Lakshmi es la pareja o energía femenina de Vishnu. Es la diosa de la belleza, la riqueza y la prosperidad. Es más conocida como Sri, la esposa de Vishnu.

De acuerdo con los Puranas nació de un látido del océano. Para la mitología es hija de Bhrgu y Khyati o de Daksa y Prasuti.<sup>77</sup> Su iconografía nos la muestra como una mujer bella, de delicadas facciones y gracia desbordante.

Lakshmi, a menudo, es representada en los dinteles de las puertas de las casas para atraer la buena suerte, y evitar la influencia de los demonios. Al igual que su pareja Vishnu, todo lo que se desprende de ella es energía en su acción creadora, por eso las lámparas vótivas se representan con la imagen de Lakshmi, buscando la máxima protección. En estas imágenes (deepas) lleva sólo un recipiente para el aceite, aunque puede llevar otros atributos u objetos, generalmente de Vishnu, como la concha, el loto, la maza y el disco solar.

En India, el pedestal sobre el que descansa un dios siempre tiene un papel simbólico, al igual que la montura. Así, Lakshmi suele descansar en tronos con forma de concha (sankha), haciendo alusión a su origen marino o en forma de loto (padma), simbolizando la pureza y la belleza. A Lakshmi sobre el loto se denomina, padmayana, la que mora sobre el loto, símbolo de Vishnu, y que representa el universo que evoluciona fuera del sol, así como la pureza absoluta. En los tronos donde descansa la diosa aparece con frecuencia un elefante, que en sentido amplio, es símbolo de fuerza y de la potencia de la libido, en este caso justificada por la belleza de Lakshmi. Este animal en las procesiones es montura de reyes y dioses, como símbolo de sabiduría y templanza. El motivo del elefante con un jinete se repite a menudo

---

<sup>77</sup> STUTLEY. P. 160.

en el arte indio. En la tesis aparece Lakshmi sobre un elefante en una escultura, y en otra montando sobre un buho, simbolizando también la sabiduría y cautela (figuras 7 y 8).

Cuando aparece en la rodilla de Vishnu, como mithuna, en algunos de los cortadores, lo hace de mucho menor tamaño y origina un tipo de iconografía que se denomina Lakshmi- Narayana. Sin embargo, este tamaño menor no indica un rango o consideración inferior.

## - GARUDA -

Garuda es un ser mítico, mitad hombre, mitad águila que representa el pájaro que fue robado del cielo, y es la montura o vehículo (vahana) del dios Vishnú. Su historia mitológica le sitúa como hijo de Kasyapa y su esposa Vinata y hermano mayor de Aruna, conductor del carro del sol. Su madre Vinata, se peleó con su hermana Kadrú, que era la madre de las serpientes. Con ocasión de su matrimonio, las serpientes se alarmaron, y tras una lucha venció a todas, menos a una que siempre lleva en el cuello, o en un lateral. Son muchas las versiones de la enemistad de Garuda y las serpientes (no hay que olvidar que la serpiente representa la principal fuente de alimentos del águila en el mundo natural, de ahí se deriva el símbolo de la enemistad buscado por la mitología). Lo cierto es que todavía se invoca a Garuda tres veces, supersticiosamente, antes de acostarse, para defenderse contra éstas.<sup>78</sup> Garuda simboliza la prudencia, fidelidad y rectitud.

Iconográficamente, es característico que se le represente sólo, como en los dos ejemplos de los Museos Etnológicos de Madrid y Barcelona, (figuras 12 y 13), o con Vishnu, ya que es su montura, (figura 4), en una de las estelas del Museu Etnològic de Barcelona. La iconografía de su imagen es tradicional. Se le representa con cuerpo humano, una rodilla apoyada en tierra, y alas que salen de sus hombros. La nariz muy alargada quiere materializar el pico del águila que simboliza. Suele adoptar en una de sus manos la postura de succi hasta o gesto de enseñanza. Otro punto común en sus representaciones, es la gran capa o manto que le cubre en forma de plumas, que representa, por supuesto, su esencia de pájaro a pesar de la forma humana que adopta.

---

<sup>78</sup> En Wilkins, opus cit. P. 428.

En el tantrismo, el mantra que representa a Garuda es uno de las más eficaces para expiar un pecado, por lo que es continuamente invocado.<sup>79</sup> Esto indica la importancia concedida a este animal mítico, a pesar de ser sólo montura de una divinidad.

---

<sup>79</sup> En Stutley. P. 96.

## - KRISHNA -

Para el hinduismo Krishna es un avatar o encarnación de Vishnu. Es el noveno de sus avatares, siendo diez en total.

Krishna es una figura compleja formada por la mezcla de personalidades: un héroe, dioses locales, personificación de las fuerzas de la naturaleza...

A pesar de ser sólo un avatar de Vishnu, Krishna adquirió tanta importancia, que llegó a considerarse como un dios independiente, originando una verdadera creencia, "el krishnaísmo".

A Krishna se le denomina "el negro" a igual que a Vishnu, tal vez haciendo referencia a ese origen puramente drávida, sin ningún tipo de influencia extranjera, o por el color que adquiría su piel iluminado por la luz nocturna de la luna. Por eso se le representa en las pinturas con la cara azul, como alusión a ese origen dravidiano y al cielo.

Según los textos sagrados, *Bhagavad- Gita*, *Bhagavad- Purana*, y la mitología, nació en Mathura (ciudad santa) durante el gobierno del tirano Kansa. Un día anunciaron los adivinos que nacería un liberador de la hermana de Kansa, Daikibi y de su marido Vasudeva. Un sabio pronosticó que sería el octavo hijo. El tirano los encarceló, a la vez que mataba a todos los hijos que iban naciendo. Pero al nacer Krishna, pudo escapar su padre y esconderle en casa de un lechero, llevándose a la niña recién nacida de éste a cambio. Cuando el tirano acudió para matar al nuevo hijo, el bebe (avatar de la diosa Gagebatti), escapó diciendo que el liberador nacería en el pueblo del lechero, donde murieron por orden del tirano todos los niños, menos Krishna, que pudo escapar de nuevo. Krishna creció en la aldea y era tan bello que causaba admiración en todos los que le contemplaban. Se dedicaba al pastoreo y la música de su flauta (bansi) entretenía a las pastorcillas enamoradas del dios. Algunos autores han interpretado la flauta como símbolo fálico, y de carácter pacifista en esta

primera etapa del dios, por amansar la música a las fieras. De su infancia y adolescencia se cuentan maravillas en algunos textos como el *Gita-Govinda*. Venció a demonios, desafió a Indra que provocó un cataclismo en la montaña, detenida por Krishna con sólo su dedo meñique. Participó en la mítica guerra de los Pandava contra los Kuravas, como escudero y auriga del carro de combate de Arjuna, narrado en el *Bhagavad-Gita*.

Cuenta la mitología tardía, en una especie de miscelánea entre la mitología oriental y la occidental, que ya anciano se retiró a meditar en la soledad, y le mató un cazador furtivo, que le confundió con una gacela (de nuevo presencia de la naturaleza). La flecha se le clavó en el talón de Aquiles. A su muerte se cubrió toda la tierra de niebla (efectismo de los poderes desconocidos de la naturaleza), y subió al cielo, donde volvió a unirse con Vishnu.

Se piensa que tal vez pudo ser un personaje real, algún príncipe o reformador religioso. Después se alteraría su historia y personalidad con el fervor popular, hasta convertirle en un avatar del propio dios Vishnu. Esta teoría, por otro lado, es muy factible dado el carácter animista y fetichista del hinduismo, que basa sus creencias, en ocasiones, tanto en idolatrías como en ideas filosóficas.

Krishna ofrece todo un aspecto natural como divinidad de la naturaleza, adorado por los pastores. Como indica Carlos Cid, y P. Grimal<sup>80</sup>, las ménades y Dionisio en Grecia tienen el mismo significado que Krishna y las pastoras (gopis) en Mathura, que fue centro del culto a Krishna durante mucho tiempo. Mathura estuvo sometida algún tiempo al rey griego Menandro. Las excavaciones arqueológicas han revelado la presencia de un templo indohelenístico en esta ciudad, con lo que las relaciones son perfectamente

---

<sup>80</sup> Grimal, P. *Mitología del Mediterráneo al Ganges*.



posibles.<sup>81</sup>

La faceta erótica de krishna como amante de pastoras, tal y como aparece representado en las piezas de la tesis, es conocida por la obra *Los amores de Krishna y Radha*, poema del S. XII- XIV. Esta historia está llena de desconsuelo, aceptaciones, desmayos, desesperaciones amorosas y celos. Krishna se casó 8 veces y tuvo 16.000 concubinas, por lo que se convirtió en el galán del hinduismo.

En las esculturas estudiadas en esta tesis (figuras 14), aparece bailando entre las pastoras, en *lila rasa* o baile en el centro de ellas, como se comprueba en el medallón del Museu Etnològic de Barcelona, o tocando la flauta en postura tribhanga y actitud melodiosa (figuras 15 y 16).

#### - RADHA -

Al igual que Krishna es un avatar de Vishnu, a Radha se la considera un representación figurativa de Lakshmi, la esposa de Vishnu.

Radha es, según la mitología hindú, la esposa de Ayanagosha, un pastor de Mathura. Sin embargo, un día cuando su esposo iba a encontrarse con ella, Krishna (su amante), que estaba allí en ese momento, para no ser sorprendido, se transformó en la diosa Kali (la energía femenina del dios Shiva, en su aspecto destructor). De esta manera, el esposo de Radha nunca se dió cuenta de la infidelidad de su esposa, pues veía a Kali y no a Krishna, y pudo continuar su relación amorosa durante mucho tiempo.<sup>82</sup> Así se inicia la historia mitológica de Radha, la pastora favorita y amante de Krishna. Esta es una

---

<sup>81</sup> CID. P. 522.

<sup>82</sup> En Wilkins. P. 209.

historia llena de romances apasionados, celos, lágrimas, infidelidades..., en definitiva una historia de amor.

La iconografía de Radha la representa como una joven atractiva, dicharachera, llena de vida, pletórica, maciza, de formas sinuosas y miradas sensuales capaz de enamorar al propio dios del amor, Krishna.

No es muy común la representación de Radha en esculturas pues esta suele aparecer más comúnmente pintada en miniaturas, telas o ilustraciones de libros. Existe, sin embargo, otra escultura de Radha en el Museo Nacional de Nueva Delhi, igual que la estudiada en esta tesis, (figura 17). Esto me ha permitido su identificación y clasificación cronológica y estilística.

## - SHIVA -

Shiva es la tercera de las divinidades que forman parte de la trimurti hindú. Sin embargo, al igual que Vishnu, recibe en numerosos lugares adoración y veneración propia. Representa el aspecto destructor del mundo, sin embargo, la destrucción no se debe entender como algo negativo, pues es a través de esta destrucción como Shiva engendra la nueva vida. La destrucción no implica muerte en el sentido de no existencia, sino simplemente un cambio a una nueva forma de vida. Por lo tanto, en él se entremezclan vida y muerte, creación y destrucción, que no pueden entenderse una sin la otra. Esta idea de destrucción no se corresponde, generalmente, con su iconografía más famosa como Nataraja o dios danzante en el proceso de creación, pero sí como Vir Bhadra o dios terrorífico, al igual que como Kali (uno de los nombres que recibe su energía femenina en su aspecto destructor y terrorífico). Shiva simboliza en su triple aspecto, la creación (srti), la protección (palana), y la destrucción (laya). <sup>83</sup> Así Shiva aparece como Señor terrible y de las tinieblas (Vir Bhadra), o Señor resplandeciente en el Lingam que crea, y Bienaventurado en el Nataraja.

El origen mitológico de Shiva es bastante confuso, pues es un dios puránico, que no aparece en los Vedas. Sin embargo, su nombre proviene del *Yajur-Veda*, en el que Rudra, el gran dios védico identificado incluso como Agni, recibe el nombre y se le invoca como "... El del nombre bondadoso (Shiva)...".<sup>84</sup> El nombre con el que se conoce popularmente es como Mahadeva o gran Dios, como aparece en el *Mahabharata*.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> En ibidem. P. 481

<sup>84</sup> En Wilkins, opus cit. P. 256.

<sup>85</sup> En ibidem. P. 266.

La iconografía de Shiva es muy variada y abundante. Fueron fundamentalmente las dinastías del sur, las que más desarrollaron la imagen de este dios, difundiendo las esculturas más allá de la propia India.

La iconografía de Shiva puede dividirse en dos formas: una anicónica (el lingam) y otra icónica (antropomórfica). Dentro de estas dos existen varias subdivisiones que muestran los distintos aspectos del dios según sus atributos, posturas, funciones o misión en la tierra.

En esta tesis, Shiva aparece tanto dentro de su aspecto anicónico como lingam y como altar shaiva, y, también, en su aspecto icónico como Nataraja, y en su forma terrorífica como Vir Bhadra.

#### SHIVA ANICONICO- EL LINGAM.

El lingam simboliza "la fuerza de Shiva". En sánscrito se denomina "el distintivo", una palabra que por lo demás significaba el palo para cavar y sembrar; es decir era un arado primitivo. Este simbolismo empareja, por lo tanto, el falo y el arado; la agricultura con la fertilidad necesaria para que esta de sus frutos.

La adoración de este tipo de objetos es característico de una sociedad preferentemente agrícola en la que la vida depende de la semilla y el surco, del arado roturador de la tierra, productora de vida.

Los arios, sin embargo, eran ganaderos cuando llegaron a India por lo que probablemente este culto sea preario. Los arios consideraban obscena la veneración del falo, no es extraño por lo tanto que la primitiva representación realista se transformara bajo influencia brahmánica en un símbolo abstracto como el del Museo Etnológico de Madrid, (figura 34). Ningún hindú se siente actualmente molesto ante este símbolo que se ha convertido en la representación metafísica de la materia y de la energía, de la fuerza creadora divina cuya fuerza sexual es la

representación Sagrada del Universo. Es un símbolo cósmico de la creación unida a la vida. <sup>86</sup>

Al lingam se le llama **dhruva** o la forma fija e inamovible, o **mulavigraha** o la forma fundamental. Sailaja se denomina al lingam de piedra, y lohaja al de metal, bien sea individual, o bien sea un lingam en un altar.

El origen mitológico del lingam se explica mediante la historia del sabio Bhrigu. Este sabio acudió a entrevistarse con el dios, que le hizo esperar pues en esos momentos yacía con su esposa Parvatti. Harto de tanta espera Bhrigu decidió castigar al dios, por preferir los abrazos de su esposa, a que se le adorase siempre como lingam.<sup>87</sup>

El lingam es la forma bajo la cual Shiva es venerado en todos los templos shivaístas de India. Su imagen más generalizada es una imagen antropomórfica-Shiva lingam- como las del Museu Etnològic de Barcelona, (figuras 25 al 32), típicos de Maharashtra y de Orissa. Aunque también, puede ser una piedra lisa y pulida como la del Museo Arqueológico de Madrid, (figura 33). Las representaciones del lingam suelen ser antropomórficas, cuando se realizan para los templos y ocasiones festivas como purificaciones rituales, consagraciones, procesiones... de lo que se deduce que, este lingam sería una imagen para la veneración en el hogar o en cultos privados más íntimos.

Suele encontrarse en la cámara central de adoración de los templos, con la cercanía del Nandi, el cebú joven que siempre mira hacia el lingam en los altares shaivas, perfectamente representado en los altares catalogados como figuras 25 a 27, donde aparece acompañado también de Ganesha, Parvatti y más personajes del shaivas.

---

<sup>86</sup> Riviere, opus cit. P. 36.

<sup>87</sup> En ibidem. P. 271.

La estructura del lingam suele ser siempre igual.

Una parte erecta y plantada en una base o pedestal. Este zócalo se denomina "yoni" y simboliza el seno femenino de la creación. La estructura del zócalo puede dejar de ser redonda para convertirse en ocho ángulos, como los del Museu Etnològic de Barcelona que simbolizan las ocho dimensiones celestiales del espacio que atraviesa Shiva. Al final se mutan en cuatro lados que simbolizan la tierra.

Por lo tanto, el lingam representa tres mundos: la tierra, el cielo y la atmósfera, describiéndose en ellos la creación del principio masculino y femenino (lingam y yoni). El lingam representa la unidad y el camino directo del alma de la tierra al cielo. Unidad de tiempo y espacio; de lo masculino y lo femenino, del cielo y la tierra; eso es el lingam y el yoni. El yoni redondo en sí mismo abraza los ocho ángulos y las ocho direcciones del cielo, un cosmos de orden y proporción de la tierra. Todos los yoni tienen un pico en un extremo, que indican una salida de agua.

El miembro erguido no sólo simboliza la siembra de la semilla para crear vida, es en definitiva, la sublimación de la naturaleza representada por el arte.

#### SHIVA ANTROPOMORFICO.

Las representaciones de Shiva con forma humana en la tesis son en su aspecto maléfico y destructor- Vir Bhadra, portando la espada y el hacha (tanka) del Museu Etnològic de Barcelona, (figura 20), y la imagen de Shiva a caballo llevando en brazos a Parvatti del mismo Museo (figura 10 y 11), denominado como **Uma Mahesvara**, y que lleva como armas el tridente, que simboliza la conquista de los mundos (trisula); una llama de fuego; y una espada (parasu). En estas representaciones la imagen de su esposa Parvatti es siempre más pequeña por razones de estética e importancia jerárquica. En la mitología la vida conyugal de Shiva con su esposa es bastante difícil, debido a las desaveniencias entre ambos, aunque esto nunca se refleja en la iconografía que les representa juntos.

Pero la más conocida e interesante de todas las representaciones de Shiva es como Nataraja o Señor de la danza que aparece en el Museo Arqueológico de Madrid (figura 18).

Shiva como dios danzante es muy popular en la India del sur. El shivaísmo en esta zona se centra sobre todo en el culto a este Shiva. Como indica Riviere..." el significado de Shiva danzando es una síntesis de la creación, protección y destrucción del universo. El ser, que reside y habita en todas las criaturas, se limita en las formas y en el tiempo. La estética india ha creído que la mejor manera de representarlo es mediante la danza. Su danza no sólo da la vida o la muerte, sino que describe la continuidad de la vida ".<sup>88</sup> Para el hinduismo la creación es un regalo del corazón alegre y generoso de Dios, carente de egoísmo que crea y mantiene el mundo vivo. La danza cósmica hace de Shiva, señor de las formas y de la gracia; pues su danza debe ser acompañada y rítmica. Por ello Shiva preside las artes y la música.

Shiva en sus movimientos interpreta las leyes matemáticas del universo. Para la mentalidad dravidiana, la danza de Shiva es una personificación de las fuerzas de la naturaleza, por lo tanto, Shiva representa el aspecto cinético de la divinidad.<sup>89</sup> Fue bailando como el dios Shiva trajo el mundo, por lo que con los ritmos de su danza mantiene al mundo en movimiento, y bailando lo desmenuza de nuevo. Shiva es el creador que concede la salvación.

El Shiva Nataraja posee el adbhuta, el sentimiento de lo maravilloso. Su danza es frenética pero graciosa, llena de movimiento, concentrando todo el ritmo del cosmos y la ley que rige todo: naturaleza, religión, costumbres...

La postura del Shiva danzante es alaripu, iniciando su danza apoya el pie derecho (apasmara

---

<sup>88</sup> En ibidem. P. 480.

<sup>89</sup> Metha, 2. P. 33.

purusa) en el suelo sobre un hombrecillo, que está tumbado boca abajo pero con la cabeza levantada, es el enano Mulayaka, personificación del mal vencido. El enano y su pequeñez son símbolos de deformidad, anormalidad e inferioridad y por ello en las imágenes de Shiva danzante, la deidad es representado bailando sobre el cuerpo postrado de un demonio enano, el cual simboliza la ceguera de la vida, la ignorancia del hombre, su pequeñez. La victoria sobre este demonio significa obtener la verdadera sabiduría.

La omnipotencia y poder de Shiva es simbolizado por sus cuatro brazos: en el izquierdo superior lleva una llama de fuego (vadabhangi), que destruirá el universo al final de los tiempos; en el derecho superior el tambor (damarin), con el que acompasa la danza cósmica. En la mano derecha inferior la postura (abhaya mudra), y la izquierda inferior cae hacia el suelo como la trompa del elefante en gaja hasta mudra, indicando refugio y protección para los devotos. Recuerda a la trompa de Ganesha que libra de los obstáculos. Su iconografía se completa señalando hacia el pedestal, y marcando un círculo con el pie.

Shiva va desnudo, y sólo le cubre una piel de tigre y de elefante. Un enorme collar de calaveras le rodea el cuello negro hasta el pecho. Lleva pulseras, pendientes, (uno de ellos es un pendiente femenino), y un alto tocado denominado jata mukuta, y adornado por conchas, flores y serpientes. En la frente tiene el símbolo de la percepción extrasensorial, una media luna, que indica sabiduría al igual que lo indican las joyas. Le rodea una mandala de llamas de fuego (parva torana) con llamas de fuego (vabhagni), que son la puerta de la energía, la luz y la verdad.



## - DURGA -

En el panteón hindú tres son las formas de dioses más importantes: Brahma, Vishnu y Shiva, complementados por sus avatares y energías femeninas. Cuando una energía femenina recibe culto por sí sola, como el caso de Durga, se denomina "shaktismo", que adquirió una importancia fundamental desde el neolítico, con el culto a la diosa madre.

Durga es una encarnación de Parvatti, esposa de Shiva, que recoge su acción destructora, creadora, guerrera y a la vez maternal. La historia de Durga recrea toda esa personalidad doble, característica de los dioses hindúes. Ella es considerada como la innaccesible.

Su mitología cuenta como existía una guerra, sostenida por los dioses de la mitología hindú, guiados por Indra, contra el genio Mahisa, (demonio o antidios), que terminó con la victoria de éste, y la expulsión de los dioses tras serles usurpado el reino. Sin embargo, Shiva y Vishnu, concentraron sus poderes en una nueva diosa que les libraría de su vagar y deambular. Esta nueva diosa, Durga, con un león por montura, símbolo de fiereza, poder y nobleza; y armada con las distintas armas que le cedieron, se enfrentó de forma valerosa a los ejércitos de Mahisa, luchando una y otra vez ella sola contra el demonio, una vez derrotado el grueso de su ejército. Este adquirió varias formas en su lucha hasta adoptar finalmente la de Mahisa (búfalo). Durga le cortó la cabeza, pero el animal de nuevo en un amago desesperado de huida, abandonó el cuerpo del animal hasta ser alcanzado por el tridente de la diosa en un costado y muerto. Por ello alcanzó el nombre de Mahishashuramardini, la que mató al demonio Mahisa.

En honor a esta diosa, que en muchos lugares recibe culto por sí sola, se celebran en Bengala todos los años un festival muy importante. Tiene lugar a finales de septiembre (época de recogida de la

cosecha). Dura cinco días que comienzan con la instalación ritual de la divinidad y termina con la inmersión en el agua el último día.

Ya que la imagen del Museo Antropológico de Madrid (figura 40), estaba destinada para servir de culto en festivales, se construyó con materiales pobres, pues después se hundiría en el río, diferente a la de una de las colecciones privadas (figura 41), destinada a un templo o interior de una casa, y realizada en bronce. Se tiene la creencia del descenso de la diosa hasta poseer la imagen, lo que explica los cuidados que se la prestan (baños, adornos...). Antaño la fiesta era costeadada por clases pudientes, pero con la participación de todo el pueblo. El festival era animado por la llegada de músicos ambulantes y vendedores de flores y alimentos. Estos eran recibidos con gran hospitalidad repartiéndose ropa y alimento entre los más pobres.<sup>90</sup> Actualmente la fiesta es costeadada por suscripción pública con la llegada de multitud de visitantes, dotando al festival de un colorismo realmente pintoresco en sus trajes típicos, así como en la ingestión de un dulce a base de harina, miel, y azúcar ofrecido al diosa.

Iconográficamente en sus representaciones, Durga porta las armas y atributos de Shiva y Vishnu a la vez, pues es considerada como la esposa de Shiva y de Kalki, último avatar de Vishnu, y todavía por llegar a la tierra. Su vehículo o montura es un león o un tigre, depende de la representación, y se denomina manashthala. Se la representa, normalmente, con dos pares de brazos, aunque esto depende de su aspecto, bien como guerrera, maternal, vencedora de Mahisa, etc.

La iconografía de Durga Mahishashuramardini la representa sobre un león, y a punto de dar muerte a Mahisa. En el caso de la del Museo Antropológico de Madrid (figura 40), tiene diez brazos, que simbolizan la superioridad de su poder, en otros casos como en la de una de las colecciones privadas (figura 41) tiene

---

<sup>90</sup> Santos. Ruiz. P. 248.

sólo seis. Suele aparecer flanqueada por Lakshmi, diosa de la salud y fortuna, montando en su buho, y Ganesha montando en su ratón. También, aparece acompañada normalmente de Kartikeya, símbolo de la inmortalidad y Sarasvati, símbolo de la belleza. Para Lal Ghosh este conjunto viene a simbolizar la madre con sus cuatro hijos: la salud, el comercio, la sabiduría y la guerra.<sup>91</sup>

Durga también puede aparecer representada en su aspecto benéfico y maternal como la del Museu Etnològic de Barcelona, (figura 42).

---

<sup>91</sup> En ibidem. P. 250.

## - GANESHA -

El dios elefante Ganesha es uno de los más populares y queridos dentro del culto y el fervor hindú. Es identificado como el primer hijo de Shiva y Parvatti, y adorado como dios de la sabiduría, de la inteligencia y eliminador de obstáculos, en definitiva dios del bienestar. Es patrón de las letras, y jefe de los Ganas, enanos del ejército de su padre. En su honor se celebran muchos festivales especialmente en Maharashtra. No es fácil advertir como Ganesha ha llegado a ser tan adorado, puesto que hay pocas leyendas en los *Puranas*, que atestigüen sus poderes.<sup>92</sup>

Su vehículo es una rata, como puede apreciarse en el Ganesha (figura 36), que come el grano, (el arroz en India es el sustento diario, por lo que se desprende un sentido vegetalista en esta actitud).

El origen mitológico de Ganesha es realmente confuso, pues existen multitud de versiones que nos hablan sobre este hecho. Son cuatro las teorías más comunes para explicar su nacimiento y creación.

La primera cuenta como Sari (Saturno) acudió a visitar al hijo de Parvatti, recién nacido. Cuando Sari miró de frente al niño, a éste se le separó la cabeza, por una maldición que pesaba sobre Sari, y que le impedía mirar a la cara. Vishnu, quien había concedido el favor de ser madre a Parvatti, repuso la cabeza del niño, con la de un elefante que bebía en el río Pushpabhadra. La segunda teoría cuenta como demasiados hombres llegaban hasta el santuario de Someswara, por lo que los dioses decidieron poner obstáculos en la vida (mujeres, esposos, hijos, dinero, juegos...), y sólo el que de verdad ganase los obstáculos de la tierra, accedería al lugar sagrado. Ganesha era el encargado de vigilar esta misión. La tercera teoría habla de como Parvitti modeló en barro un hombre para que la vigilara mientras se bañaba en el río. Al volver Shiva y encontrarse cara a cara con el hombre, se revolvió de celos, e inció una lucha, en la que

---

<sup>92</sup> En Wilkins. P. 312.

cortó la cabeza al hombre de barro. Parvatti contó a Shiva como había modelado ella misma al hombre para procurar su protección, y Shiva arrepentido repuso su cabeza con una de elefante. La última de las historias mitológicas explica como los dioses pidieron a Shiva que crease un dios que les librase de los obstáculos. Del tercer ojo de Shiva emanó un bellissimo ser. Parvatti celosa y enfadada, le cortó la cabeza y la tripa, y se las sustituyó por una cabeza y un estomago de elefante, para aminorar su belleza.

Iconográficamente, a Ganesha se le representa como un ser gordo y deforme, con cabeza de elefante y un colmillo roto por lo que recibe el nombre de *ekadanta*. Este colmillo lo perdió en su lucha contra un discípulo de Shiva, Pausarama, que le lanzó el tridente en un malentendido. Ganesha, reconociendo el arma de su padre, lo aceptó con resignación (sentido del *dharma hindú*), y quedó con un colmillo partido para siempre. La imagen de la representación del Ganesha (figura 36), es "*hasya*", la que provoca un sentimiento cómico<sup>93</sup>, ya que a pesar de su gordura que parece imposibilitarle para la danza, lo hace de una manera rítmica y acompasada. En los dos Ganeshas restantes, (figuras 35 y 37), aparece sentado en posición *lalitasana*, con la pierna izquierda cruzada sobre la derecha que se apoya en el trono. En estas dos imágenes tiene cuatro brazos en los que sostiene: en los superiores una maza o hacha (*tanka*), objeto de función ritual. El hacha aparece como símbolo de luz, simboliza así, la iluminación celeste. En el brazo inferior izquierdo sujeta una bola, sobre la que apoya la trompa, esta bola aparece más clara en la figura 35, y representa un cuenco de frutos o dulces que son su comida<sup>94</sup>. En el brazo derecho inferior un sonajero ritual o rosario. También puede sujetar como el de la figura 36, una concha (*sankha*), y un loto (*padma*).

---

<sup>93</sup> Goswamy. P. 96.

<sup>94</sup> Shearer. P. 79.

### - NANDI -

Nandi es el toro de Shiva, es su montura (vahana), un cebú de color negro.

Simbólicamente, representa la fuerza masculina, la potencia y la creación- destrucción (el semental y el toro agresivo, idea común con culturas occidentales).

Nandi aparece muy unido al lingam, baste observar los altares shaivas del Museu Etnològic Barcelona, por esa misma idea de fecundidad y potencia. No hay que olvidar que las antiguas sociedades agrícolas primitivas mantenían un culto mágico y casi ritual a la tierra, la fertilidad y la virilidad del toro.

Iconográfica y anatómicamente, siempre es un cebú negro, recostado en sus cuatro patas con aspecto tranquilo y apacible. De esta manera se le representa en los altares shaivass, (figuras 25 a 27), y en las esculturas del Museu Etnològic de Barcelona, (figuras 38 y 39).

Al toro Nandi, siempre se le representa con las tres rayas en la frente que son el símbolo identificativo de Shiva, y que también llevan todos los seguidores o fieles de esta divinidad. Suele engalanarsele con joyas, guirnaldas, cascabeles.... Se le rocía con leche, dulces y pétalos de flores y siempre aparece en todos los templos dedicados a Shiva.

## - SARASVATI -

Sarasvati es la esposa de Brahma, el Ser Supremo o Superior del que emanan las dos energías; Shiva y Vishnu. Normalmente, no se representa a Brahma, debido a un castigo divino, según la mitología, pero suele explicarse por ser lo Supremo, la Totalidad.

Sarasvati es la divinidad de las artes, la música, el conocimiento y la palabra. Se la representa, iconográficamente, como a una reina muy joven y de sublime y resplandeciente belleza. Puede representarsela sólo, o acompañada por devotos y santones. Sus posturas son siempre comedidas, tranquilas y ligeramente flexionadas, en un gesto de máxima elegancia.

Como atributos u objetos característicos lleva: un libro (pustaka), de hojas de palmeras, indicando que es amante del saber; un rosario o collar de Shiva (shivamala); el instrumento musical denominado vina; y un recipiente o botijo de agua (kamandalu), que hace alusión al mítico río asociado al Ganges y al Yamuna, y, que se llamaba Sarasvati, así como a la sacralidad del agua, ya que a Sarasvati en los *Vedas* se la consideraba en forma de río<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> En Ibidem. P. 117.

#### **CAPITULO IV.**

#### **LA IMAGEN DE CULTO.**



" Alguien entre los sabios era en realidad un artista, que sacó de la nada estas dos cosas: el cielo y la tierra. Los tres amplios, profundos, fuertemente consolidados mundos. ¡ El maestro sin traviesas, sólo con arte sumo, en un conjunto, los ensambló!. Rig Veda IV, 56, 3. 96

" La contemplación espiritual es la llave para comprender su escultura, simbólica y transcendental ".97

---

<sup>96</sup> En Gerhard, opus cit. P. 177.

<sup>97</sup> Mohinder Sing. P.9, Prefacio.

## EL ORIGEN DE LA IMAGEN DE CULTO. VEDISMO, BRAHMANISMO E HINDUISMO-.

Uno de los requisitos necesarios para comprender la estética hindú es olvidar nuestra noción occidental del individuo, del materialismo científico y del valor de la razón empírica. La estética india es una parte más de la religión, perfectamente integrada en el sistema cosmológico del hinduismo. No existe, en realidad, una palabra en el lenguaje indio para designar o significar el sentido de "religión", bajo la noción occidental. Lo que Occidente llama "religión hinduista" o "hinduismo", es en realidad para India todo un estilo, forma o modo de vida que ellos denominan Sanatan Dharma o Ley Eterna. Sería mutilar por lo tanto la realidad, decir que el hinduismo es una religión; se trata más bien de una forma de concebir el mundo y la vida, apoyado eso sí, en una creencia religiosa. Es una cultura, regulada y gobernada por la evolución del individuo desde su concepción de la vida, muerte y reencarnación posterior; es vivir acorde con las leyes de la propia naturaleza.

El papel del artista bajo estos conceptos no es sobrepasar los parámetros o posibilidades de percepciones o expresiones artísticas sino glorificar y perpetuar reiteradamente esta ley cósmica de vida y muerte.

Paradójicamente India es un país famoso por su religiosidad, pero es laico en la actualidad, en sus estructuras políticas, lo que "desacompaña" actualmente este ritmo de vida espiritual.

Dentro de estos parámetros el desarrollo de la imagen de culto hindú, comprende cuatro momentos bastantes definidos que fueron engendrando un culto a la imagen terrenal, y construyendo la creación de la imagen en objeto de culto, como resultado de la fusión de una serie de elementos védicos y budistas. Un primer momento tendría lugar en la llamada etapa prehistórica de la civilización del

Valle del Indo hasta 1.500 adC. Un segundo momento estaría definido por la etapa védica que iría desde 1500 al 800 adC. Un tercer momento sería la etapa brahmánica del 800 al 260 adC. Y, por último un cuarto momento que se correspondería con la etapa del budismo del 260 adC. al 490 ddC., que se cierra con el esplendido puente al hinduismo del imperio gupta.

A. En el valle del Indo, existió una civilización urbana relacionada con Mesopotamia, llevada a cabo por los drávidas, pueblos agricultores y ganaderos sedentarios. Esta civilización toma los nombres de los lugares donde se han encontrado los principales restos arqueológicos, las ciudades de Harappa y Mohen-jo Daro. Las primeras imágenes escultóricas de culto se deben pues a este momento. En general, las esculturas encontradas son torsos y exvotos, en muchos casos juguetes, relacionados con el culto a la fertilidad y a la fecundidad, empleados en rituales mágicos y religiosos. Es muy frecuente encontrar entre ellos animales como los cebúes (figuras 44- 45) o pájaros utilizados desde el principio para la adivinación, (figura 46). Su estética todavía no está muy desarrollada, con grandes errores anatómicos. La técnica que solía emplearse era la del pastilleja o sencillo modelado a mano. Aún a pesar de no contar con una estética estudiada, se vislumbra ya en estas imágenes el deseo de perpetuar un culto a la naturaleza y a la vida, a través de ellas, en una especie de animismo o totemismo que se prolongará hasta la regulación estética de la escultura en el ya hinduista imperio gupta.

B. El siguiente momento fundamental en el origen de la imagen de culto es el mundo veda. El mundo veda siguió una teoría tradicional de la vida, todo se comprendía y formaba parte del orden cósmico. Ya en la edad védica se entendió el ritmo del Universo como un eterno y colosal ritual en el que los sacrificios inevitables de la naturaleza, o los provocados por el hombre, estuvieron presentes. El hombre formó parte de este ritual como instrumento y como víctima- la

muerte y la vida eran dos caras de la misma moneda, la existencia del hombre en el cosmos muriendo para vivir. De esta forma, esta doble cara del mundo se expresó plásticamente mediante el arte y los sacrificios, que se desarrollaron recíprocamente (imagen del Shiva Nataraja que danzando destruye para luego crear, o de Kali la diosa de la muerte para engendrar con esa muerte la vida).

Durante la época védica la religión se refería sobre todo al culto a las fuerzas de la naturaleza. Brahma era un dios superior, Indra la personificación de la energía desencadenada por la tempestad, el principal dios de los invasores guerreros indoarios. Soma la encarnación de la bebida usada en el culto. Asvin, la pareja de gemelos divinos, Agni dios del fuego y protector del hogar y las familias, que se mostraba tanto en el fuego que se ofrendaba a los dioses, ahavanya, como en el fuego hogareño, garhapatya. Rudra, la falta de piedad de la naturaleza, era la personificación de los espíritus del mal.

En este momento las ceremonias religiosas y rituales se realizaban al aire libre probablemente en torno a un altar o enorme hoguera.

Estas divinidades del período védico son de procedencia variada: son indoeuropeos Surya y Agni, de la cultura indoiránica Mitra, del mundo iraní los Adityas o dioses luminosos como Varuna....

Sin embargo este momento sigue siendo actualmente bastante confuso en su estudio.

En época védica, por lo tanto, se sientan las bases teóricas generales de la estética a través de las fuentes literarias y religiosas. Este es el momento de la India de los Vedas (veda es sabiduría). Son dos milenios protagonizados por los arios o indoeuropeos, que penetran en distintas oleadas por el noroeste del país, y que iban a desempeñar un papel muy importante en la historia del arte indio. En la lenta formación y desarrollo de esta epata tuvieron gran importancia las aportaciones de los pueblos drávidas. Políticamente, el asentamiento de los arios se hizo mediante una estructura aristocrática, estableciéndose varios reinos

hereditarios, entre ellos destacó el de Magadha, que a partir del S. VI adC, fue el que en distintas ocasiones (Dinastía Maurya del 325 al 185 adC, Gupta del 320 al 535 ddC, imperio Harsha del 606 al 647 ddC) logró aunar bajo su mando una parte importante del subcontinente indio.

En este momento védico aparecen los primeros textos escritos que hablan sobre la imagen de culto. Estos Vedas se dividen en *Rig Veda*, *Sama Veda*, *Yajur Veda* y *Atharva Veda*, y junto con los *Upanishads* (especulaciones religiosas que condujeron la primitiva religión politeísta a la doctrina hinduista, verdadera filosofía mística en la que las preocupaciones espirituales están por encima de todo lo material) son los textos más importantes para la posterior religión hindú. La creencia de base de estos textos es que las almas se reencarnan continuamente; para conseguir la salvación, es decir la absorción del alma humana por el alma del Universo, es preciso realizar obras y desprenderse del mundo mediante la ascética y la contemplación. La imagen de culto va a ser el puente palpable y visible entre este complejo mundo espiritual y el terreno, es decir va a facilitar por medio de la adoración y contemplación de la imagen el tránsito hacia lo transcendental y lo divino. Todas estas doctrinas van a ser transmitidas, en un principio, por una literatura sagrada de himnos y cánticos, que nos revelan el fondo primitivo ario de las mismas.

C. Tras estos dos grandes momentos se sucederán una serie de fases que contribuirán con hechos aislados a la formación del hinduismo y de la imagen de culto hindú. Es durante la etapa brahmánica del 800 al Ashoka budista, cuando se crearan las principales instituciones sacerdotales, la sociedad india de las castas, las bases del hinduismo al margen de la religión tradicional, y la fase del nacimiento de movimientos religiosos tan imperantes como el jainismo y del budismo en el siglo VI adC.

Estos momentos históricos que fueron decisivos para la formación del hinduismo y de todo su sistema

de pensamiento, que se corresponde a su vez con los momentos de mayor fuerza y vigor dentro del arte escultórico, momentos en los que se crearían modelos iconográficos procedentes de las grandes epopeyas literarias y textos religiosos, en las que se sentarían las bases y características esenciales de la imagen de culto.

Uno de estos momentos esenciales es el del budismo mahayana o gran vehículo, momento de máxima expansión del budismo por todo el continente asiático, y que creó un modelo iconográfico de Buda, conservado hasta la actualidad, en el que cada parte del cuerpo tiene un significado simbólico y espiritual, y en el que se codificó y reguló la postura, la sonrisa, los gestos y hasta los materiales. El budismo no es propiamente ni una religión, ni un sistema filosófico, es, ante todo, una doctrina de salvación que analiza a fondo el sufrimiento humano y se propone, de alguna forma remediarlo. La predicación de Buda, no incluía elementos propiamente religiosos: culto, sacrificios, templos... Pero al poco tiempo de su muerte surgió una corriente popular entre los laicos, que empezó a rendir culto a las reliquias de Buda. Estas reliquias, conservadas en las stupas eran consideradas talismanes. Idéntico culto se rindió a los restos de los principales discípulos de Buda. Los monjes budistas no pudieron evitar este proceso que era totalmente opuesto al espíritu de su doctrina. La difusión del budismo mahayana (gran vehículo) hacia Indochina, Asia Central, Japón y China, desvirtuó algunos elementos del pensamiento de Buda, pero originó un prototipo de imagen de culto que analizaba y regulaba, estéticamente, hasta el mínimo detalle de la escultura, cargado siempre de un significado simbólico y espiritual.

Es en época brahmánica y budista cuando el arte alcanza su propio lenguaje y se perpetua escultóricamente la imagen de culto en distintos materiales imperecederos.

Durante la época brahmánica se desarrolló el

sistema de castas, que aunque en cierta manera existía ya durante los drávidas, alcanza ahora su forma definitiva. La palabra casta en realidad proviene del portugués y fue aplicado por ellos para designar los distintos grupos de población que encontraron en India. Los indios emplean la palabra varna que en sánscrito quiere decir color ya que los arios consideraron un privilegio su color de piel claro frente a los primitivos habitantes de piel oscura. (Ver muñecos del Museo Nacional del Etnología de Madrid, catalogados como figuras de la 84 a la 91). A las castas se las denomina jati- nacimiento- concepto que implica la posición según se nazca en un grupo social u otro. La primera mención a las castas se realiza en el *Rig Veda*,

" Su boca se transformó en un brahman, sus dos brazos fueron convertidos en un rajanya, sus dos muslos en un vaisya, de sus dos pies surgió el sudra " ( *Rig Veda* X, 90,12).<sup>98</sup>

El hindú superó este sistema social de las castas, tan criticado e incomprensido, mediante la sublimación de su espíritu. Todo está rodeado por la religión que da ánimos para vivir en un esfuerzo de extrema grandeza esperando una vida mejor al superar la muerte física, para liberarse tras una serie de reencarnaciones- de nuevo muerte para dar una nueva vida.

*El Mahabharata, El Bhagavad Gita y El Ramayana*, se escriben ahora, y, fuera de su valor histórico sirven para transmitir durante siglos la revelación religiosa, y para servir de inspiración a los modelos iconográficos escultóricos de culto.

Este espléndido periodo para la estética y la escultura se cierra pues con la creación de la imagen de culto por parte del budismo mahayana, y la madurez

---

<sup>98</sup> En Gerhard, opus cit. P. 147.

de un estilo, combinando la estética hindú (consecuencia del periodo brahmánico) y el tantra en época gupta. Tanto el hinduismo como el budismo fueron la inspiración de un arte que en sus orígenes sufrió influencias mesopotámicas y helenísticas, y que alcanzó su eclosión con los gupta.

El hinduismo, por lo tanto, abarca multitud de concepciones religiosas que se han ido desarrollando durante siglos y que han originado un número realmente impresionante de sectas y creencias.

A la hora de hablar del hinduismo en su relación con la estética artística y con el origen de la imagen de culto, es necesario considerarla más que como una institución religiosa como un hecho histórico que fue evolucionando con las dinastías promotoras de aportaciones plásticas y artísticas.

Parece imposible al comprobar la multitud de esculturas y modelos iconográficos representantes de divinidades, creer en el hinduismo como un sistema monoteísta y no politeísta. Pero en el hinduismo todo es Brahma, como Ser Supremo, el Principio de Todo, lo Absoluto. Por lo tanto Brahma lo es todo para el hinduismo y junto con Shiva y Vishnu forman la Trinidad llamada TRIMURTI, más representados como imagen de culto.

Tanto Shiva como Vishnu no son dioses propiamente dichos sino aspectos o manifestaciones de dos facetas de Brahma; la destructora en el caso de Shiva, y la creadora en el caso de Vishnu- de nuevo crear y destruir unidos.

Ambas manifestaciones tienen un aspecto femenino idéntico a ellos que el fervor popular y la idolatría elevó al rango de esposas pero que recuerdan más en este sentido a la idea china taoísta del yin y el yang (lo masculino y lo femenino unidos). Con lo que la fuerza y el fervor popular de la shakti (energía femenina o diosa Madre), originó el culto a las energías femeninas o esposas de los dioses.

Estos aspectos femeninos y los continuos descensos de los dioses a la tierra en forma de "avatar" para bien de la humanidad contribuyeron a forjar la idea de un politeísmo poblado por dioses, semidioses, genios,



seres fantásticos que partiendo de una base filosófica aumentaron el panteón hindú. Shiva y Vishnu son adorados incluso, como dioses únicos, o como principales, en determinadas zonas indias y han sido protagonistas indiscutibles de la escultura durante siglos, convirtiéndose en motivos de inspiración plástica.

Las imágenes de culto hindúes de los templos, personificaciones de los dioses en la tierra, son honrados diariamente con ofrendas de arroz cocido, manteca fundida, flores, aromas, música, cantos y danzas. Las imágenes de culto son consideradas como presencias mágicas con habilidades sobrenaturales, que irradian su energía y protección a la comunidad que las adora, de ahí el culto a la imagen. La creación de la imagen de culto es budista mahayana, intencionada y proselitista en su expansión por el continente asiático, mientras que el culto a la imagen es védico, brahmánico y posteriormente hindú. Ambos aspectos culminarán con la imagen de culto gupta, donde se consolida con su fuerza hasta hoy en día.

El hinduismo bien como movimiento cultural y bien como sistema filosófico, no sólo generó un modo de vivir y una manera de creer. Sirvió de base reguladora y normativa de proporciones, estilos y correcto tratamiento del arte, dictando cánones y leyes estéticas. Esta normativa estética basada en textos religiosos y alentada por la literatura épica, proporcionó a los escultores el maravilloso mundo de sus seres divinos, con modelos iconográficos que se extenderían por todo el mundo como IMAGEN DE CULTO.

**LA       NORMATIVA       ESTETICA:       los  
Shilpa Shastras y los Sadanga.**

**LOS   PRINCIPALES   TEXTOS ESTETICOS:   los   Shilpa  
Shastras.**

Los textos que recogen toda la normativa de la estética hindú son *Los Shastras*. Al principio durante el período védico, estos tratados se comunicaron oralmente, hasta que se escribieron en el período brahmánico, probablemente a partir del 800 adC.

Estos *Shastras* o *Sutras* se dividen en :  
*Vastu Shashtra* o Tratados de Arquitectura y *Shilpa Shastras* o Tratados reguladores de imágenes en los que se forman escultores y pintores.

Los *Shilpas Shastras*, textos clásicos de estética religiosa enfatizan estos conceptos cósmicos a través de formas del universo animal y vegetal, siempre girando alrededor de la naturaleza para engendrar formas artísticas. Estos textos explican el proceso de creación de la obra de arte y de la formación del artista bajo una idea cósmica común a la concepción de su filosofía y forma de vida.

La estética india regula todo, desde los rasas o sentimientos hasta las medidas y proporciones, dependiendo de su jerarquía en el campo de lo divino.

La emoción o sensación que provoca toda escultura hindú se denomina rasa, cuyo significado literal es sabor, y su sentido es paralelo al "divinus afflatus", que provocaba en el espectador la escultura clásica. La obra de arte recibe el nombre de "rasavant", que quiere decir la que provoca dicha emoción en el espectador.

El espectador que siente la emoción ante la obra de arte se denomina a su vez "rasika" y el acto por el que se experimenta una emoción o sensación estética ante la obra de arte se llama "rasavadana".

Los hindúes distinguen ocho emociones o rasas<sup>99</sup>, es decir la obra de arte puede provocar ocho sensaciones distintas en los espectadores. Estas rasas van unidas a colores y a una particularidad emocional.

Estas rasas son:

1. Sringana- La emoción del amor, rasa erótico. Color negro y característico de las parejas de mithunas, por ejemplo en los cortadores de bétel.
2. Vira- La emoción del valor exaltado, rasa heroico. Color rojo y característico de los caballeros sikh (por ejemplo Shivaji el jefe marato, figura 68).
3. Raudra- La emoción de la cólera, rasa de furor Color rojo, presente en la imagen de Durga Mahismardini.
4. Hasya- La emoción de alegría, rasa de lo cómico. Color blanco (patente en Krishna bailando entre los gopis).
5. Adbhuta- La emoción de asombro, rasa de estupor. Color amarillo.
6. Karuna- La emoción de dolor, rasa del pathos. Color gris (visible en los muñecos parias del Museo Nacional de Etnología de Madrid y en la imagen del anciano del ladrillo del Museu Etnològic de Barcelona).
7. Bibhasta- La emoción de asco, rasa de indignación. Color azul.
8. Bhayanka- La emoción de miedo, rasa de temor. Color negro (presente en la figura de sacrificio y en el ladrillo de sacrificio del Museu Etnològic de Barcelona).

El rasa para la estética hindú no es algo objetivo sino espiritual, ya que es una experiencia del hombre. Así el artista presenta la obra tal cual es, esperando que sea el propio espectador el que continúe hasta completar la obra, al experimentar distintos rasas según represente una cosa u otra.

---

<sup>99</sup> GOSWAMY, opus cit. P. 32.

La estética hindú distingue cinco clases de figuras atendiendo al tamaño (tala- una tala o palmo sagrado son 23 cm, aproximadamente, don doce ángulas, y un ángula es un cuarto del puño del artista):

- Nara o humana- 10 talas. Principalmente para figuras de reyes y príncipes, esta medida también se recomienda para figuras de héroes divinizados.
- Kruna o terrible- 12 talas. Figura de Kali o Durga.
- Ashura o demoniaca- 16 talas. Figuras monstruosas en los cortadores de bétel.
- Bula o infantil- 5 talas. Figuras de Shiva niño con Yashoda en los cortadores de bétel.
- Kumara o juvenil- 6 talas. Figura de Radha.

Aunque estas medidas no se cumplen en la totalidad de las piezas estudiadas en la tesis, puesto que las normas estéticas no eran tan rigurosas para las imágenes menores, las he señalado para explicar más claramente a que tipo de figura se referiría.

Las esculturas de tallas pequeñas, como en general todos los retratos del Museu Etnològic de Barcelona o los muñecos del Museo Nacional de Etnología de Madrid, se denominan dhyana bera (es decir, vehículos de meditación), y sirven generalmente para devociones y cultos privados; se realizan en materiales variados como terracotas, escayolas y maderas, no tan nobles como la imagen de culto mayor.

Existe una terminología exacta para designar las distintas posiciones de las figuras, así como sus gestos. Hay cuatro actitudes generalizadas:

- Samapada o posición recta y estática (como la del Vishnu Mahadeva, o las figuras de los altares jainas), propia de las grandes divinidades.
- Bhanga o ligera flexión, actitud relajada de la divinidad, descansando sobre un pie (como la Sarasvati de una de las colecciones privadas).
- Tribhanga o triple flexión, postura dinámica pero de movimiento suave.
- Atibhanga o posición extrema, en una acción violenta y dramática, característica del esfuerzo activo de los dioses (representada por la Durga Mahismardini de la colección privada y el Shiva Nataraja).

Además de las cuatro posiciones mayores hay otras posturas, que reciben el nombre de asanas, y que son indicativas del estado de ánimo de la figura (agresivo, meditativo, melancólico...).

La expresividad de las figuras no se limita solo a las posturas del cuerpo. El movimiento de ojos, cejas, labios, mejillas etc... indican al entendido en estética hindú un estado de ánimo o sentimiento. Por lo que el arte hindú debe comprenderse teóricamente para poder apreciar todo el jugo interior que posee. Existen reguladas 36 miradas, 7 movimientos de cejas. Con los labios se expresa alegría, celos, dolor.... Tanto las danzarinas antiguas como las actuales son imágenes humnas de las esculturas, pues la misma estética las guía.

La colección de gestos más importante es Abhinaya, que regula las posiciones de las manos: se denominan hastas y mudras (palabra sánscrita de origen babilónico, que se adoptó de la vieja Persia cambiando la z de muzrâ por d)<sup>100</sup>, y son un perfecto medio de comunicación no verbal con el espectador. Estas posiciones y movimientos aparecen estudiados más detalladamente en el capítulo III dedicado a la iconografía particular de cada pieza.

La codificación estética va más allá del significado espiritual que puedan tener o provocar las rasas a través de los vehículos mencionados (asanas, hastas, mudras...), pues también regula las joyas, atuendos, tronos, coronas, etc, recibiendo cada elemento un nombre y significado determinado.

La regulación de todos estos elementos facilita la catalogación de las piezas en un momento histórico- artístico concreto, según fuese la moda de uno u otro complemento, o permite conocer la identidad del protagonista, ya que cada divinidad tiene sus accesorios característicos.

---

<sup>100</sup> Teoría de Hommel , en Gupte, 2. P. 195.

## LOS SADANGA O SEIS CANONES.

Al analizar la estética india resulta necesario un texto, que si bien en su origen sólo pretendió regular el campo pictórico, su repercusión en la escultura es también de vital transcendencia.

El texto sobre los *Seis Cánones o Sadanga*, ayuda no sólo al artista, sino al espectador a comprender esta serie de normas y el significado de la obra de arte. Se diferencian en su denominación en Ciencias (como principios fundamentales) y Sentidos (como principios auxiliares).

Es muy difícil fechar estos Sadanga en un momento determinado. Existen en la estética taoísta china seis principios estéticos muy parecidos a los indios, si bien los estudiosos como Tagore pretenden dotar de prioridad en el tiempo a los textos indios. En general, la datación más fideligna parte de los comentarios de Yashodara Indrapada, escritor del S. XIII en sánscrito del texto *Jayamangala*, que es un comentario al *Kamasutra o Kamashastra* de Vatsyayana (autor gupta del S.IV- VddC), aunque no dice en qué texto los descubrió.

Estos principios son:

1. Rupa Bheda o ciencia de las formas. Rupa significa la forma sensible y la forma mental. Bheda es la diferencia. Esta ciencia analiza los objetos no sólo en su forma sensible, el aspecto externo, el que vemos y que poco dice de los objetos a parte de su apariencia física, sino también a través de la mente, del espíritu, que es el que realmente dictamina la belleza o fealdad, valentía o cobardía, ternura o agresividad etc...

Las formas exteriores sólo nos revelan variedad y diversidad pero no profundidad. Un ejemplo claro es Ganesha, representado como un enano gordo y deforme, pero en cambio sus virtudes nos hacen contemplarlo como un ser amable, bondadoso y gracioso, muy diferente de la aparente fealdad física del dios.

2. Pramani o sentido de las relaciones. Es una

cualidad intrínseca tanto en el hombre como en los animales. Es la capacidad que permite comprobar al artista si su análisis y síntesis sobre las formas es correcto. Es el cúmulo de referencias y experiencias sensibles y espirituales, que permiten al pájaro reconocer un sonido o un peligro.

3. Bhava o influencia del sentimiento en las formas. Para la estética hindú, los sentimientos influyen de manera decisiva sobre las formas, originando una gran cantidad de actitudes. El artista tiene como misión desvelar esos sentimientos encerrados en las formas y traducirlos en actitudes diferentes de la simple apreciación formal.

4. Lavanam- Yojanam o sentido de la contención expresiva de la gracia. Este sentido está muy unido al mundo del teatro y de la danza; es el regulador o árbitro de la expresión de la forma con un fin estético, para evitar actitudes demasiado afectadas o exageradas, influidas por las pasiones. Es la cualidad artística más discreta y digna. A pesar del frenético movimiento danzante de Shiva Nataraja, sus formas son equilibradas y perfectamente estudiadas evitando caer en la ostentación y el descomedimiento.

5. Sadrisyan o ciencia de las comparaciones. Significa comparar, buscar semejanzas, crear analogías entre el mundo vegetal y animal y el mundo divino y humano, para suscitar con formas diferentes las mismas sensaciones en el espíritu. Esta ciencia estaría unida de una manera directa a toda la teoría del naturismo estético hindú, que relaciona directamente lo natural con lo humano. La verdadera analogía reside en los sentimientos, que son los que realmente identifican la sensación y emoción, y no en las formas o apariencia exterior.

6. Varnika- Bhanga o ciencia de los colores. Es el arte de dibujar y rellenar con colores. Los colores sin embargo están llenos de significados y dotan a la escultura de todo un mundo simbólico, según se emplee y se combine uno u otro. Es la única ciencia de los Sadanga que debe aprenderse mediante la práctica y la experiencia. Para pintar el altar de la Durga Mahismardini del Museo Nacional de Antropología de Madrid, deben conocerse técnicas de

pintura sobre madera y escayola, y cómo aplicar el color a cada figura correctamente.

Fue la dinastía Gupta la que hizo una gran aportación a la regulación y codificación de todos estos textos indios. En el momento de poder Gupta, la cultura hindú recibió un gran impulso, desarrollando una riqueza mitológica y renovando una evolución iconográfica impresionante, lo que contribuyó en gran manera al esplendor y auge de toda la estética india. Durante el S. IV y V ddC., los Gupta en su afán de regular todo el arte en tratados, añadieron dos principios más a los Sadanga existentes. Los dos principios añadidos por los Gupta durante el S. IV ddC. son:

- Rasa o quintaesencia del gusto- Es una cualidad artística que alza nuestra mente y espíritu al nivel más alto cuando contemplamos la obra. Es comparado a lo que los romanos denominaron "divinus afflatus" o soplo divino, que da la vida a la obra y la hace inmortal.<sup>101</sup> Este Sadanga se normatizó con el tiempo hasta el punto de dar nombre a la propia obra de arte, como se ha explicado al principio de este apartado.

- Y, Chanda o ritmo. Es lo que da vida y movimiento al espíritu del artista, algo gozoso que se transporta a la obra y la llena de dinamismo y de vida (como en el Krishna danzando entre las gopis del medallón del Museu Etnològic de Barcelona, figura 14).

---

<sup>101</sup> En García- Ormaechea, opus cit., y en TAGORE, opus cit.



## LA PLASTICA SACRA Y LA PLASTICA PROFANA. LA TRADICION ESTETICA EN LA OBRA DEL SHILPIN-.

### A. LA PLASTICA SACRA Y LA PLASTICA PROFANA-.

Cuando estudiamos los condicionantes que marcan las características de la escultura hindú debemos contar con un fundamento claro: que casi siempre es escultura religiosa; son figuras que pueden resultar decorativas pero esencialmente son funcionales. La necesidad imperante de expresar plásticamente todas las doctrinas metafísicas que el hinduismo iba recopilando para hacerlas comprensibles al fiel inculto originó el nacimiento de la escultura con una función específicamente religiosa.

A lo largo de toda su historia, la escultura hindú se desarrolló estrechamente ligada a la construcción de los templos. Por lo tanto las necesidades con las que se originó y evolucionó fueron necesidades de tipo religioso. En general, en todo el arte indio, las tres artes plásticas " mayores ", se interrelacionan una con otra dando lugar a la imagen de culto.

*" Al arquitecto se le llama la naturaleza material (de la imagen divina), al ejecutor (escultor o bien tallador) es considerado el alma (de aquella). Por ello ambos deben trabajar siempre unidos desde que comienza la obra... luego deberán untar con pintura 2 ( Manasara, 70, 2- 49 ).102*

La plástica escultórica absorbió todos estos conceptos filosóficos, historias mitológicas y simbolismos, modelando una manera de comprenderlos con la simple visión de la escultura; por eso, la obra del shilpin (artista sagrado), distingue con su técnica, sacra para las imágenes de culto mayores, y

---

102 En ibidem. P. 359.

profana para las figuras complementarias o de uso cotidiano, la transcendencia de sus esculturas.

Esto ha originado la escisión dentro de la estética hindú de un tipo de plástica sacra que lo domina casi todo, y, de una plástica profana que queda relegada a iconografías menores, objetos de uso diario, adornos y juguetes. Pero si analizásemos a fondo estos objetos que hemos encasillado dentro de la plástica profana pronto percibiríamos que la línea divisoria entre ambas estéticas no es ni tan clara ni tan explícita.

La principal diferencia estriba en la sujeción a unas normas y tratados estéticos claramente definidos por parte de la plástica sacra. Y, de una libertad mucho mayor por parte del artista de plástica profana a la hora de la elección del material, del tema iconográfico, de la técnica y ejecución etc... Aunque la mayoría de las veces se trate de los mismos temas, de las mismas técnicas y materiales e incluso con la misma finalidad o función; tal es el caso de cortadores de betel, que no se ejecutan con propósito religioso, o de los retratos del Museu Etnològic de Barcelona, que no se ubicarían en ningún templo ni su función es religiosa. Caso aparte son los objetos de terracota que sirven de juguetes (muñecos y marionetas en el Etnológico de Madrid, u objetos de culto a la fertilidad, animales de Indo del Etnologic de Barcelona), que fueron realizados muchas veces por mujeres profanas al arte, no artistas, y en materiales poco nobles, pero se realizarían para explicar historias religiosas o cultos locales, con los que después los niños harían desplegar su imaginación jugando en las calles y casas, he ahí el lugar tan abismalmente diferente donde terminaría el objeto artístico.

*" No es pecado que las imágenes dibujadas o bien pintadas o bien en arcilla o en yeso, no se hagan conforme al tipo prescrito... hechas por mujeres para servir al culto, o para distraer y divertir a los niños, y sería demasiada exigencia querer que*

*obedezcan estrictamente a las leyes de los Tratados"*  
103

## B. LA FUERZA DE LA TRADICIÓN-.

La regulación de todo arte depende en gran manera, como ha destacado J.R. Riviere (ver bibliografía comentada) de la tradición.

En India la fuerza de la tradición es indiscutible. Todo sistema de pensamiento, religión, filosofía, etc... se ha ido originando como resultado de una acumulación de ideas, ritos y tradiciones que han contribuido a aumentar la idea de lentitud en la evolución cíclica hindú. India está ligada a un eterno presente. Desde hace tres mil años los peregrinos llegan a Benarés, leen los mismos textos y poemas, adoran las mismas divinidades.... La escultura hindú es enormemente receptiva, con una increíble capacidad para adoptar elementos nuevos y conservar los antiguos.

El sistema de castas, sus normas estéticas, su mitología y simbolismo, todo lo que en definitiva es el hinduismo se ha engendrado gracias a la fuerza de la tradición. "La fuerza de la tradición va a dominar tanto en el campo del arte como el religioso".<sup>104</sup>

Esta fuerza de la tradición unida al respeto total de o por la naturaleza, hará que el hindú copie su comportamiento, y transforme todo lo observado, sometiéndolo a unas leyes que terminan codificándose y regulándose en tratados estéticos. Es fácil comprender, de esta manera, la semejanza de toda escultura hindú de un período o la afinidad, por no decir exactitud de unos modelos iconográficos, que se repetirán hasta la saciedad; con las únicas diferencias de los matices impuestos por el templo y el lugar.

---

<sup>103</sup> En Tagore, opus cit. P. 56.

<sup>104</sup> En RIVIERE, 1, opus cit. P. 48. En COOMARASWAMY De lo tradicional en el arte. Ediciones de la Tradición Unánime. Palma de Mallorca, 1987.

Así se entiende también, la evolución en la historia del arte de algunos motivos y ornamentos, del sentido más o menos narrativo, realista o individualizado, pero siempre bajo unas estructuras comunes e iguales en toda época histórica y período artístico. Por esta razón, se puede clasificar las piezas de escultura hindú en estilos sin tener datos de la época exacta en que se ejecutaron, pues todos los estilos están codificados en tratados ). Incluso no sería demasiado aventurado catalogarlas cronológicamente, si algún elemento específico lo permitiera.

### C. LA IMAGEN DEL SHILPIN-.

La plástica, en definitiva las artes plásticas, es la materialización del arte. Esta materialización puede realizarse mediante una plástica sacra en la que el artista se sirve de recursos técnicos, para producir un sentimiento religioso ante la imagen: punto de vista único, frontal a los pies de la imagen, para provocar la adoración, monumentalidad, para sobrecoger, etc., y una plástica profana, en la que el artista usa recursos técnicos para producir un sentimiento de admiración en el espectador: multiplicidad de puntos de vista, torsiones, que incitan al espectador a rodear la imagen. Tanto en la estética como en la imagen de culto hindú, ambas plásticas están unidas de una manera velada, pero real, y es en definitiva el artista (shilpin) el encargado de marcar esas diferencias. La religión todo lo domina en la escultura hindú. La imagen artística pretende ser una representación material del mundo divino y sagrado. En efecto según la teoría de la estética hindú "la belleza es el esplendor de la Idea a través de la materia ".<sup>105</sup>

Para alcanzar dicha belleza, el escultor se va a ceñir a unos patrones y reglas que, si bien le harán

---

<sup>105</sup> En Ibidem. P. 49.

perder espontaneidad e innovación, permitirán un desarrollo perfecto de la idea a través de la escultura, objetivo fundamental del arte hindú. Por ello el artista indio se llama shilpin, es un interprete de los *Shilpa Shastras* (Manuales de iconografía sagrada): debe ser un "yogin", un hombre espiritual y religioso, en cuyas manos está el poder de "hacer palpable lo divino y lo transcendental"<sup>106</sup>. Su alma debe ser bella para plasmar la belleza de lo divino mediante el arte.

El shilpin es la mano del alma suprema en la tierra y ha de estar versado en filosofía, religión, estética... Cuanto más perfecta y pura sea la mente del artista más pura y perfecta será la obra de arte. Todos los textos estéticos hindúes, y tántricos reflejan claramente esta idea.

La finalidad del artista ha de ser elevar el espíritu del hombre. Ramaswami Sastris ha escrito "el tipo griego de cultura es la flor más bella del aspecto humano de lo divino y el tipo hindú de cultura es la flor más bella del aspecto divino de lo humano".<sup>107</sup>

El shilpin antes de iniciar la obra artística debía seguir un ritual muy minucioso y elaborado, superando una serie de pautas y disciplinas que llegan incluso a elevarlo hasta con la divinidad. La belleza que busca el artista hindú no es algo individualizado o personalizado, aunque en ocasiones busque la individualidad del retratado, como en el caso de los bustos guptas del Museu Etnològic de Barcelona.

El artista hindú busca más la belleza espiritual que material y por lo tanto cuanto más se ajuste a los cánones de belleza normatizados en los *Shilpa Shastras* más perfecta será la obra.

Los artistas se deben obligatoriamente a la religión, quieren perpetuar lo sagrado, por ello se

---

<sup>106</sup> En Tagore, opus cit. P. 8.

<sup>107</sup> En Riviere, opus cit. P. 53.

limitan a crear la obra religiosa, bajo el dominio de las leyes artísticas impuestas, olvidando su individualidad y subjetividad; ellos son los creadores de la imagen de culto.

Al no ser la belleza libre de interpretación, sino estar sujeta a normas estéticas, es lógico que la escultura hindú creara un prototipo de imagen para cada divinidad, que se repetirá hasta la saciedad sin apenas variaciones.

## EL NATURISMO ESTETICO--.

Existe dentro de la regulación estética hindú un apartado especial dedicado a Sadrisyan o la Ciencia de las Comparaciones entre las formas humanas y las formas de la naturaleza. La influencia de la naturaleza en la creación artística según las normas estéticas es muy importante. El artista debe buscar un prototipo ideal lo más perfecto posible. Para el hindú la perfección no está en el hombre, ya que hasta el más perfecto tendría un mínimo defecto. Gracias a la minuciosa observación de la naturaleza, pronto el artista hindú se dio cuenta de que una figura estéticamente perfecta era difícil de encontrar entre los hombres, pues el que tenía una cosa carecía de otra. Pero en la naturaleza es fácil encontrar esta perfección pues hay muchas menos diferencias e imperfecciones al ojo humano. Así, dos hojas de un mismo árbol o dos animales de la misma especie, son siempre iguales y, nunca lo son los hombres, aún siendo hermanos.

Por este hábito de observar la naturaleza el artista fue encontrando multitud de similitudes y semejanzas entre el mundo animal y vegetal y el mundo humano. No era una copia repetitiva y mecánica de la naturaleza, sino una búsqueda de comparaciones, de manera que ese objeto natural o vegetal que servía para representar un órgano humano provocase el mismo rasa o "sabor" en el espectador que provocaría la adecuada visión de dicha parte del cuerpo humano.

Estas analogías de sensaciones y emociones respondían a semejanzas tanto de forma, colores, movimientos; el hecho de ser redondo, cálido, ligero, vivaz, brillante, etc... encierra toda una serie de connotaciones conceptuales y simbólicas que van más allá de la pura contemplación material de la obra de arte, hasta un plano intelectual, espiritual y metafísico. Pero mucho más se trata de una analogía de emociones y sensaciones, aún a través de formas distintas.

TAGORE describe perfectamente en el libro sobre

Arte y Anatomía hindúes, algunas de estas similitudes. Así, por ejemplo:

- la cara es tersa y ovalada como un huevo de gallina o inquieta y alargada como la hoja de betel (en la zona de Bengala y Calcuta).
- los ojos son como los de un gamo, pez, pájaros... móviles, tensos, vivos...
- las orejas se disimulan con adornos, pendientes y tocados pero semejan a buitres recogidos en sí mismos, mientras se muestran los labios como frutos.
- El brazo y el hombro se parecen a la trompa del elefante, y los dedos se comparan a las vainas de guisantes.
- Las manos y los pies con los lotos y brotes jóvenes de plantas.

*" Tu rostro es como el resplandor de la luna, tus ojos son iguales a nenúfares floridas en azul, tus muslos se yerguen como árboles de Pisang, como flores de loto relucen tus manos y tus brazos son gráciles como lianas". Ratnāvalī del Emperador Harsa. Silāditya.108*

---

<sup>108</sup> Gerhard, opus cit. P. 295.



## EL JAINISMO. LA ESTETICA Y LA DOCTRINA JAINA-

Debido al estudio de algunas imágenes de culto jaina en esta tesis, es necesario realizar un estudio de su estética, que se separa en cierta manera, de la estética hindú, encontrando mayores elementos de contacto con la estética más puramente budista. Sin embargo, comparte con la estética hindú la práctica de la regulación y codificación de la imagen, así como algunos elementos, con el mismo significado simbólico, y principalmente, partir de un origen común, el mundo veda.

### LA ESTETICA JAINA-

En líneas generales, la estética jaina es bastante simple en su ejecución, no tanto por falta de interés técnico como por la estricta normativa artística existente dentro del jainismo. El jainismo prohíbe cualquier tratamiento realista de la figura, tendiendo hacia la abstracción generalizada y la idealización de prototipos. Se evita hasta el más pequeño detalle de una individualización, pero se recurre al igual que en la estética hindú de Sadrisyan o Ciencia de las Comparaciones, a buscar analogías simbólicas y de sentimientos con el mundo natural.

La estética jaina está fuera de modas o cambios materiales y debe responder por tanto, sólo a un ideal artístico común en todos los tiempos, por entender que sólo lo ideal es lo imperecedero e inmutable, (esta idea está muy unida a la estética hindú).

El arte escultórico jaina se limita a una serie de altares en distintos materiales, pero generalmente en bronce, (figuras 57 a 60). Además de estos broncees suelen fundir unas aleaciones muy ricas, en plata y oro, debido al poder económico que sustentan los

jainas.

Estos altares representan siempre igual a Mahavira, o cualquiera de los santones jainas. Sólomente el asiento o pedestal con sus símbolos descubre a cuál de los tirthankaras- nombre con el que se conoce a los profetas jainas- tenemos delante. Estos tirthankaras están sentados en vajrāsana (piernas cruzadas), con las manos en dhyana mudra (gesto de meditación), sobre un trono abierto, soportado por animales que simbolizan al representado (de la misma manera, que lo hacen divinidades hindúes como Vishnu Mahadeva o budistas). Están flanqueados por santos jainas a cada lado de mucho menor tamaño, sentados en las mismas posturas y variando su número según el altar. Puede haber inscripciones en el altar, aunque normalmente éstas se encuentran en la parte trasera y escritas en sánscrito.

#### DOCTRINA JAINA-

El jainismo es una de las grandes religiones indias. Surgió a la par que el budismo y fue predicada por Mahavira, contemporáneo de Buda. Mahavira consiguió la Victoria (jain quiere decir victorioso), después de años de renuncia al mundo y un fuerte ascetismo en meditación en el S. VI- V adC. Toda la estética jaina está íntimamente relacionada con su doctrina, con lo que ésta no se entendería sin la otra.

A Mahavira (gran héroe) también se le conoce como Jina, el vencedor, pues ha superado las ataduras del círculo de las reencarnaciones. Perteneció a la nobleza de Bihar. Se levantó contra el sistema de castas y el ritual sacrificial. Sin embargo, Mahavira no era el inventor del jainismo, ni el más importante de los jinas, que son un total de 24 tirthankaras, siendo Mahavira el último de ellos.

Los adeptos del jainismo creen en ahimsa, doctrina de no herir a ningún ser vivo, y que después, será utilizada por Gandhi, no hay que olvidar su contacto con el jainismo de Gujarat, y su teoría de la no violencia. Creen en la existencia de almas, incluso, almas en el mundo vegetal y por supuesto, en el animal. Esta pluralidad de almas en un cosmos lleno de seres vivos; las almas permanecen inalterables y libres. La doctrina jaina es muy rígida, formada por principios como no matar, no robar, no herir, no mentir, no ser impúdico. Tomó, no obstante, del hinduismo su concepción cosmológica.

Actualmente, los jainas se dividen en dos grupos, diferenciados por las vestiduras más que las costumbres (los Digambara o "vestidos del aire" y los Shvetambara o "vestidos de blanco"). Sus máximos exponentes artísticos se encuentran en sus arquitecturas riquísimas de materiales como el mármol y trabajadas como auténticas redes y filigranas con motivos escultóricos. Estos conjuntos de templos repartidos por toda India, tienen un papel predominante en la zona oeste, del norte y del sur: en el Gujarat y Rajasthan, y en Karnataka.

CAPITULO V-

ESCULTURA LUDICA Y COTIDIANA.

En armonía con este ritmo cósmico, las antiguas sociedades indias dignificaron su vida cotidiana con todo en un estadio sagrado y ritual, el arte nos informa de todos estos aspectos del ritmo cosmológico de la vida diaria.

" La historia cultural india en efecto demuestra que el arte en India vive tanto en objetos inspirados, como en las manifestaciones de los objetos de uso diario. Esto lo testimonia la sensibilidad y el gusto de la gente que los hacen y los disfrutan en su uso diario". 109

" En ninguna otra parte del mundo, como aquí, la vida cotidiana está tan impregnada por este sentimiento de lo sagrado, de lo inefable ".110

---

109 En MOKARJEE. P. 2.

110 Held. P. 9.  
AUBOYER, J.opus cit.

## A MODO DE INTRODUCCION-.

El hinduismo es una forma de vida, por lo tanto, es lógico, que esté presente hasta en el más mínimo acontecimiento de la vida diaria y cotidiana.

La escultura hindú cotidiana y diaria, participa en muchas ocasiones del simbolismo característico de la imagen de culto. De hecho la principal diferencia que separa la escultura de culto, de la cotidiana es su función o el lugar donde se colocará, pero no la estética, la temática o el simbolismo.

En general, y como puede apreciarse en algunos cortadores de bétel de tipo mithuna, (figuras 96-100)

el tema utilizado es el religioso, como el caso de Yashoda y Krishna o Shiva y Parvatti, pero la función es totalmente cotidiana; cortar la nuez de areca para preparar el chicle del bétel.

La intromisión del hinduismo en la vida diaria es una constante en la historia de la escultura hindú.

En ocasiones resulta difícil distinguir un objeto o imagen de culto de otro de función o utilidad laica y cotidiana. Esto es debido, a las semejanzas que presentan, como el tema a tratar o el tamaño del objeto. Sin embargo, siempre hay algo que las distingue: el material (como se explicó en el Capítulo III, referido a técnicas y materiales). El empleo de materiales baratos y deleznales como arcillas, escayolas, pajas...es común en la escultura cotidiana, mientras que para la representación de grandes divinidades como imagen de culto, se utilizaron materiales costosos y "nobles": maderas olorosas y perfumadas, bronce, mármoles, areniscas de gran calidad, y multitud de piedras locales como el granito.

Pero, ni aún esto, sirve como regla fija, pues el Altar de Durga, (figura 40), está realizado con materiales deleznales y poco costosos. Esto tiene fácil explicación: la función con que se creó fue únicamente para servir de culto en una procesión o festival (en el que las imágenes acaban siendo echadas al agua), no para perpetuar su imagen eternamente.

Fuera de las interacciones entre estas dos clases de esculturas, se debe señalar que la escultura cotidiana nos ofrece multitud de oportunidades nuevas. Una de éstas es conocer aspectos tan interesantes como la moda e indumentaria, que pueden apreciarse en los tocados y joyas de las cabezas de terracota, (figuras 71-83). O también, en el distinto vestuario que caracteriza a las diferentes castas, apreciables en los muñecos del Museo Nacional de Antropología de Madrid, (figuras 84-89).

La vida cotidiana es interesante en cualquier cultura pues revela aspectos no estudiados o estipulados en la mayoría de los ensayos científicos. Estos aspectos de la vida cotidiana nunca dejan de sorprender pues aportan datos que engrosan los conocimientos de culturas tan diferentes como pueden ser en este caso la cultura india y la cultura occidental.

Uno de estos aspectos es la costumbre de la mascada del chicle de bétel, que no es sólo un hábito o costumbre, sino que supone toda una parafernalia y un significado que va más allá de lo puramente curioso, hasta convertirse en parte de la propia cultura india. A su vez, la costumbre del bétel determinó el nacimiento de ciertos utensilios, como son los cortadores de bétel, que originaron formas escultóricas bellísimas y de gran calidad técnica.

## LOS LADRILLOS DECORATIVOS DE LOS TEMPLOS. ESCENAS COTIDIANAS-.

Los ladrillos del Museu Etnològic de Barcelona, (figuras 47-49/ 65-70), representan distintas escenas, tanto de la vida cotidiana y diaria, como de ciertos rituales religiosos, y de seres míticos y fantásticos, conocidos por el pueblo pero no elevados a la categoría divina.

La colección del Museu Etnològic de Barcelona se compone de 10 ladrillos de barro cocido con restos de estuco blanco, y en alguno de ellos residuos de policromía negra, verde y roja.

A través de estos ladrillos se pueden distinguir ciertos aspectos cotidianos, realizados diariamente por los habitantes de la Península del Indostán.

Estos diez ladrillos tratan las siguientes escenas: sacrificio humano, ser mítico, anciano adorando el lingam, mujer en ritual al árbol, hombre con sombrilla, músico con tambor, mujer con sombrilla, mujer con mortero, guerrero, arquero.

Gracias a algunas de las escenas de los ladrillos, que decoraban los templos y palacios hindúes, se han podido reconstruir algunas modas en la indumentaria y complementos, como es el caso de las sombrillas, o en las actividades diarias, como es el caso de las formas de culto o la manera de cocinar el alimento diario.

La función de muchos objetos de terracotas indios es todavía motivo de discusión. Un simple objeto de terracota aislado se puede interpretar como un objeto devocional, una imagen mágica, un retrato, un recuerdo o simplemente como un juguete.

El problema que esto plantea es cuando estas esculturas no sagradas se emplean como imágenes votivas o para decorar un templo- que es el caso de estos ladrillos procedentes de Bengala.

De cualquier modo, se trate o no de imágenes sagradas,



la mayoría de las terracotas indias reflejan la rica tradición del simbolismo indio. Símbolos que pueden denotar fertilidad, protección etc... Los animales tradicionalmente están asociados con estas mismas ideas de protección y fertilidad. Al igual, los motivos florales y vegetales se usan como ornamentos en los ladrillos de los templos para expresar las nociones universales de fertilidad.

Los componentes iconográficos de los ladrillos de terracota que no se consideran composiciones sagradas, tienen muchas veces multiplicidad de detalles simbólicos y estéticos comunes a las composiciones sagradas. La profusión de joyas sigue denotando sabiduría y riqueza, los motivos florales no pierden su significado y expresión de poder y fertilidad.

Durante el período gupta, S.IV y V ddC., se produjo una época de esplendor en la decoración de templos a base de ladrillos y paneles de terracota. Estos paneles con escenas de la vida diaria nos ilustran algunos de los aspectos mas desconocidos de la vida hindú.

Actualmente, aunque la tradición de decorar los templos con ladrillos ha terminado, continua la existencia de objetos modelados en terracota como una característica esencial del arte folclórico indio. La única manera de identificar muchas veces las imágenes modernas o actuales es por sus ornamentos y costumbres cotidianas, pero que debido a la lentitud "evolucional" es muy difícil de distinguir, pues siguen siendo similares, dado que la sociedad hindú conserva su carácter desde la antigüedad hasta hoy. Se realizan los mismos ritos, domésticos, existe la misma división social en castas, se divierten con las mismas costumbres populares, las mismas fiestas religiosas...

111

---

<sup>111</sup> Auboyer, opus cit. P. 35.

## MODA E INDUMENTARIAS INDIAS. LOS TOCADOS Y LAS JOYAS DE LAS CABEZAS KUSHANAS Y GUPTAS-.

La colección de cabezas del Museu Etnològic de Barcelona es muy numerosa y están catalogados como figuras de la 71 a la 83.

Estas cabezas pueden fecharse en dos momentos muy importantes para el arte indio: la época kushana (S.I-III) y la época gupta (S.IV-V).

Las cabezas están realizadas en terracota y presentan restos de estuco blanco y policromía negra, verde, roja y ocre.

Esta colección de cabezas constituye una galería de retratos bastante individualizados. Sin embargo, su aportación más valiosa es mostrarnos la moda en los tocados y las joyas de estos dos momentos históricos. En su inmensa mayoría los tocados son amplios y compuestos de una diadema gruesa de la que sale una ampliación del tocado. La variedad de formas que resultan de este esquema común es enorme. Lo mismo ocurre con los pendientes; suelen ser abotonados o en forma de flor de loto, pero siempre son grandes, llegando a cubrir todo el lóbulo de la oreja.

Los reyes indogriegos que dominaron en la zona noroeste de India, así como los personajes más representados en el retratismo kushana, son generalmente esculpidos llevando cascos o diademas, llenos de joyas, pero no tiaras o coronas típicas de dioses. Los Gupta no llevaron diademas o tiaras complicadas, pero sí amplias coronas. Los Pallavas, cuyo origen parece haber sido extranjero y no propiamente indio, se adornaron con complicados tocados y joyas.

La estética codificada india no dejó escapar las esculturas de reyes y personajes, que también debían respetar unas proporciones y medidas.

Durante la época Kushana, en la ciudad de Mathura, un gran número de cortesanos con gran

influencia se hicieron retratar. Textos literarios muestran cómo escultores y cortesanos vivían en la misma parte de la ciudad y que ellos servían a éstos muchas veces de modelos. Muchos cortesanos extranjeros, que provenían de lugares como Irán o Bactria, han sido los modelos para crear las exóticas figuras de las terracotas de este período (de aquí que los rasgos sean totalmente arios y nada hindúes en algunos de los casos). Muchas de las cortesanas (vesya o garnika), eran educadas, cultas, ricas y mantenían un papel social, si no valorado, sí aceptado. Es pues lógico que sus esculturas se permitiesen, ya que muchas de ellas eran clientes habituales de todos los artistas: floristas, perfumistas, escultores.... y modelos de sus grandes obras de arte.

Las cabezas kushanas y guptas tienen características comunes, como el lóbulo ovalado de la cara, la barbilla redondeada, labios pequeños pero carnosos y sensuales, ojos incisos con pupilas marcadas.

Estas esculturas exhiben una cantidad tan considerable de joyas y ornamentos, que resulta difícil pensar que fuesen inventados en la actualidad, por lo que son una prueba o testimonio magnífico de la moda del momento.

Lo que queda claro es que la influencia de las teorías compositivas y las proporciones griegas está presente en las facciones y el tratamiento del volumen de estos retratos indios del período kushana.

A pesar de estas consideraciones, también, sería válida la hipótesis de que se tratara de yakshinis o genios de fertilidad arbóreas, pues los tocados vegetales las emparentan con las shaktis neolíticas del valle del Indo y con la típica yakshini india.

## LA COSTUMBRE DEL BETEL--.

### I. TAMBULA.ARTE Y TRADICION.

Se denomina "tambula" (nombre sánscrito del betel) a la tradición de preparar un chicle para ser mascado, con muy diversas propiedades, compuesto por varios ingredientes: hojas de betel, nuez de areca y cal.

Esta tradición tan llena de significados prácticamente desconocidos para Occidente, es común a una gran cantidad de países asiáticos y supone uno de los fenómenos culturales más importante.

Puede decirse que alrededor de 1200 millones de personas están unidas por la costumbre del betel (una quinta parte de la población del globo).<sup>112</sup>

Aunque con las diferencias claramente marcadas, por supuesto, por el distanciamiento geográfico y temporal, esta tradición ha permanecido presente en la vida de estos pueblos desde tiempos remotos. Hoy en día, no obstante, se está perdiendo la práctica del betel, y es en cambio el tabaco el que se impone en gran manera entre la juventud, con lo que el betel está empezando a quedar reducido a una vieja moda o costumbre.

Son muchas las referencias escritas que se tienen; tanto por los mismos pueblos mscadores, como por viajeros que siempre compartieron la misma sensación al observar dicha costumbre. La referencia más antigua encontrada en inscripciones epigráficas se sitúa en época Gupta (473 ddC), que evoca la toilette de un joven elegante y el uso de la mascada de betel. Aunque la producción del betel y de la areca está atestiguada en el sur de India por inscripciones en viejo Kannara (en la actualidad idioma oficial de Karanataka) desde el 750 al 962 ddC.<sup>113</sup>

Son frecuentes también las referencias de la

---

<sup>112</sup> Bronwrrig. P. 14.

<sup>113</sup> THIERRY. Ps. 30 y 31.

literatura china a la práctica del bétel (denominando a la areca con el nombre de pin-lang), procedente de la palabra malaya, pinang.<sup>114</sup>

Mucho ha sido escrito desde la época de los primeros viajes al sudeste asiático sobre el chicle, sus leyendas, tradiciones y prácticas, pero se ha prestado muy poca atención a los utensilios asociados a él.

Su valor está siendo reconocido por los historiadores del arte desde hace pocos años, considerándolos como objetos prácticos, singulares no supeditados a los principios de ninguna religión. Sorprendente y algo excepcional en arte hindú, pues no hay que olvidar que los motivos de inspiración para decorar los cortadores de bétel, siguen teniendo su referencia en la mitología, religión y episodios histórico-literarios.

Para los viajeros occidentales que observaron esta práctica, era algo desagradable por el olor y el color del esputo y por el sonido que hacían al mascar. Tal como cita Sir George Scott en sus referencias a los viajes en India: "es una práctica desagradable y continua".<sup>115</sup> Se conservan multitud de referencias diplomáticas, de viajeros, de militares británicos, muy contradictorias con respecto a la opinión sobre la práctica del bétel.

El bétel es una de las costumbres más comunes a toda Asia desde tiempos muy remotos. La costumbre del mascado va más allá de ser un simple símbolo de hospitalidad y amistad, o de ser una sustancia estimulante, afrodisíaca, médicamente curativa y natural; es un filtro contra los poderes del más allá; el bétel es Oriente.

Esta costumbre poseedora de un vocabulario, significado y simbolismo propios ha originado toda una parafernalia artística alrededor de su ceremonia, creando objetos de arte de una gran calidad estética y

---

<sup>114</sup> En Bronrring, opus cit. P. 14.

<sup>115</sup> En ibidem. P. 11.

técnica, con la peculiaridad de ser objetos de uso diario y cotidiano fuera del contexto religioso, algo nada común en el arte hindú.

## II. EL BETEL EN LOS PUEBLOS Y EN LAS DIFERENTES CASTAS: SU USO Y COSTUMBRE.

La costumbre del mascado la encontramos en todos los niveles de la sociedad y por gente de diversas culturas y nacionalidades.

Los dos pueblos en relación directa con la cultura del betel en India eran antaño el de los Barai, los que lo cultivaban, y los Tamboli, los que vendían las hojas. Dos categorías de seres vivos estaban excluidos del recinto sagrado del betel: los animales y los brahmanes, ya que un brahman descuidó el crecimiento del betel y tal vergüenza les prohíbe la entrada.<sup>116</sup>

Según las reglas de conducta del señor de la casa indio, el betel formaba parte de los 8 bhoga u objetos de placer, junto a los perfumes, las mujeres, los vestidos, la música, los alimentos, la cama y las flores.

La vida galante y urbana de un joven noble de la antigua India no se entiende sin la costumbre del mascado de betel. Son muchas las referencias literarias que se conocen sobre este tema. Así, se sabe que un joven urbano, apenas despierto, procedía a su aseo y mascaba unas hojas de betel antes de comenzar la jornada.<sup>117</sup> Por las noches se reunía con los invitados y les repartía flores y betel, según el código hindú de cortesía. Cuando se producía el nacimiento de un primogénito varón o de un heredero, se solía enviar como regalo nueces de areca teñidas con sándalo reunidas en una caja de marfil. Las princesas mascaban betel mezclado con clavo, alcanfor, y areca, preparados en cajitas por las sirvientas, a

---

<sup>116</sup> Solange, opus cit. P. 33.

<sup>117</sup> Auboyer, opus cit. P. 278.

la hora de despertarse, después de comer y a la hora del baño.<sup>118</sup>

En las ceremonias pueden figurar los 3 elementos (areca, hoja de bétel y cal), pero uno sólo puede ser suficiente. Así, la nuez de areca sirve en la práctica contra la esterilidad; existe una curiosa costumbre señalada por ENTHOVEN: "el mejor método para combatir la esterilidad consiste en el robo de una estatuilla de Krishna durante la celebración del culto, el octavo día de la quincena oscura del Shravana (julio-agosto), día del aniversario del nacimiento del dios y en poner una nuez de coco o una nuez de areca en su lugar"<sup>119</sup>

El bétel a su vez entra en los ritos destinados a prolongar la vida del marido con vistas a obtener una numerosa descendencia. También la mascada del bétel sirve como ofensa, si se escupe a la cara del otro, pero no sólo es ofensivo el escupitinajo, pues la viuda lo hace a su marido difunto en señal de duelo.

Para cada país y para India en particular la lista de costumbres y creencias se alarga a medida que se conoce la vida privada, las fiestas públicas y ritos colectivos o individuales. Cualquier vínculo social e individual tanto en su aspecto positivo como negativo, está determinado por el uso ritual del mascado del bétel (matrimonios, divorcios, nacimientos, ritos de iniciación, ceremonias funerarias ...).

Muchos pueblos usan también los ingredientes del bétel en la práctica de magia y de adivinación. Así la saliva nacida del mascado (esputo de color rojo) tiene una virtud saludable como a su vez un poder temible.

Normalmente son las comunidades rurales las que emplean el bétel como instrumento, para evitar malos

---

<sup>118</sup> Son continuas las referencias a la práctica del bétel en el libro de J. Auboyer. Comprobar páginas 278, 279, 304, 319, 326.

<sup>119</sup> Thierry, opus cit. P. 34.

espíritus y fantasmas o favorecer contra la influencia de las fuerzas sobrenaturales.

El bétel no sólo tiene poderes curativos, digestivos y antisépticos, también se utilizó como veneno. Este solía encontrarse en la cal, por lo que se extendió la costumbre de ofrecer sólo la hoja de bétel y nuez de areca, y que cada individuo portara su propia cajita, que contenía el preparado o mezcla. No faltan tampoco historias referidas al venenoso bétel. En época de Mahmud Shah de Gujarat (en Ahmedabad, S. XV), se cuenta que cada día tomaba una pequeña porción de veneno para alcanzar la inmunidad y evitar su asesinato por intrigas políticas de estado. <sup>120</sup>

Los médicos de la antigua India, como Sushruta en el S.I ddC., igual que los médicos árabes como Rhazés y Avicena en el S.X ddC., habían reconocido los valores terapéuticos o pseudoterapéuticos del bétel y en particular de la areca. <sup>121</sup>

Existía toda una creencia médica y quirúrgica bien elaborada en la antigua India. Aunque el pueblo recurriese a prácticas fetichistas y mágicas, el médico era una figura fundamental en la vida diaria. Toda su ciencia estaba recogida en tratados y se aplicaba como algo realmente profesional. Al médico se le denominaba vaidya y entre sus remedios figuraba la práctica del bétel como técnica médica, y la psología de sus productos junto con otros polvos, pastas y líquidos. A veces se preparaba el bétel de una manera química y se empleaba en forma de pociones, gargarismos etc...

La práctica del bétel está profundamente integrada en civilizaciones de tipo "vegetalista". El mascado del bétel refrescaba la boca, suprimía la sensación de hambre, alentaba el nacimiento de un sentimiento exaltado de vida. De ahí que Sir R. TOE escribiera en 1665 que el mascado del bétel suponía toda "la medicina india". <sup>122</sup> Aunque hipótesis

---

<sup>120</sup> Bronwrring, opus cit. P. 29.

<sup>121</sup> Thierry, oppus cit. P. 17.

<sup>122</sup> Ibidem. P. 14.



actuales indican cómo favorece la aparición de cancer de boca y de estómago y mal aliento. Henry Bronwrrig hace una observación muy acertada, indicando cómo se ha ignorado el bétel y sus consecuencias físicas en una época tan dada al estudio de estimulantes. Actualmente no se sabe si encasillarlo como narcótico, droga estimulante y curativa, o droga peligrosa que llegue a producir adicción.<sup>123</sup>

La costumbre del mascado del bétel, nos trae a la memoria enseguida el hábito de mascar tabaco o el actual hábito de mascar chicle. El bétel posee a su vez todo un lenguaje, que puede compararse en el contexto occidental con el "lenguaje de las flores". El mascado no juega solamente aquí un papel de símbolo, no se contenta con traducir tal o cual sentimiento o intención; determina, según sea ofrecido o rechazado, las actitudes sociales. Un claro ejemplo es el intercambio de mascados en los preliminares del matrimonio.

### III. REPARTO GEOGRAFICO DEL BETEL Y EXTENSION DE SU USO.

Entre las costumbres comunes en todo el sudeste asiático junto a la práctica del cultivo del arroz y de la construcción sobre pilotes, se encuentra la del bétel.

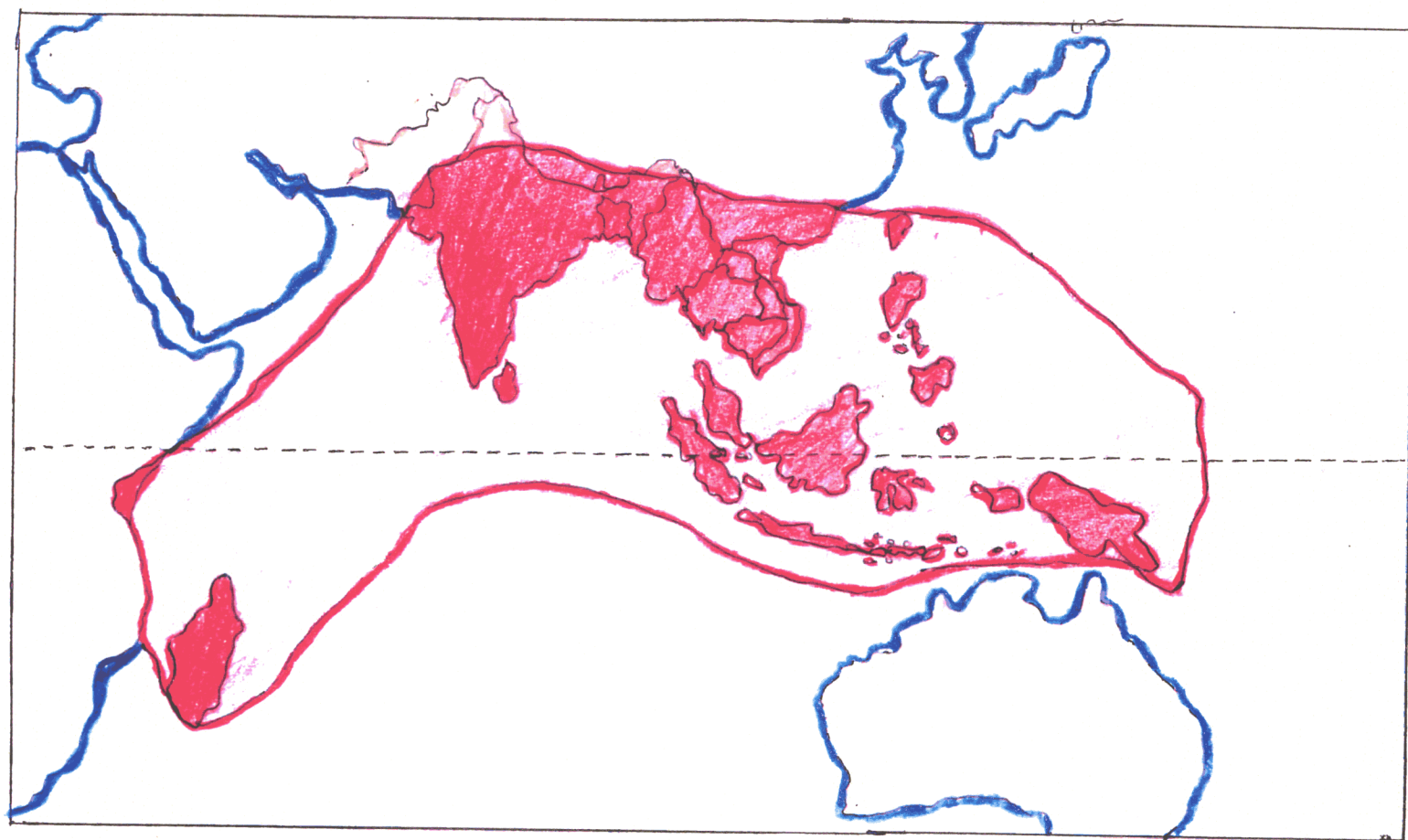
Por supuesto, los cambios culturales fueron inevitables en un área tan extensa como lo es la de la práctica del bétel.

No sólo los ingredientes que se mezclan difieren según las áreas o regiones, sino también la forma misma del paquete y la forma de masticar. Un poco en todas partes se encuentra la costumbre de recortar o despuntar la hojas de bétel antes de servir las. Hay numerosas leyendas sobre ello. Una de ellas es narrada por F. Grabowsky,<sup>124</sup> que cuenta cómo una serpiente

---

<sup>123</sup> Bronwrring, opus cit. P. 22.

<sup>124</sup> En Thierry, opus cit. P. 14.



MAPA DE EXTENSION DEL BETEL

ofreció una hoja de bétel a un príncipe enfermo. Al temer los colmillos venenosos de la serpiente, tomó la hoja, pero hizo quitar la punta por donde la serpiente la tenía agarrada, la comió y sanó. Es el miedo al posible veneno a lo que se atribuye el hábito de quitar los nervios de la hoja y recortar la puntas o bordes.

No existe un trabajo de síntesis sobre el bétel en cuanto a su reparto geográfico, su cultura, etc... pero se menciona en multitud de monografías y artículos aislados.

Según cita André LEROI- GOURHAN, el uso del bétel se extiende desde India y Sri Lanka a Indochina y Nueva Guinea, cubriendo en consecuencia Indonesia, Malasia y una parte de Melanesia, y también Nepal, y sigue citando, " consiste en mascar unas rebanadas de nuez de areca con un poco de cal untada en las hojas de bétel ".<sup>125</sup>

Sin embargo el reparto geográfico del bétel está falto de precisión, pues encontramos adeptos a este hábito en India del norte y en Nepal, y también ciertos grupos étnicos vecinos los unos de los otros mascan o no el bétel, como ocurre en algunas zonas de Vietnam. Puede encontrarse también el uso del bétel en las islas Fiji y en Melanesia.

El bétel fue consumido por los árabes en el período más temprano de las invasiones islámicas en India. Ibn-al-Baitar escribe alrededor de 1225 ddC.: "El bétel no se trajo de India porque las hojas una vez secas se estropeaban para el consumo".<sup>126</sup>

Queda claro que el territorio geográfico actual es mucho menor de los que fue en su antigüedad. Pero nunca debemos caer en la tentación de confundir los territorios de su práctica con los territorios en los que crecen el bétel y la areca; confusión que por otro lado sería lógica. No se debe excluir regiones donde no crecen el uno ni el otro pues existen sustitutos de ambos (muchas poblaciones forestales utilizan la

---

<sup>125</sup> En ibidem. P. 2.

<sup>126</sup> Bronrring, opus cit. P. 14.

corteza de árboles y granos de arbustos salvajes). Louis LEWIN ha definido los territorios del bétel, que pueden ser encontrado en casi todos los países situados entre 68 grados y 178 grados de longitud este y, entre los 12 grados y 30 grados de latitud norte, sobre un territorio de aproximadamente ocho millones de kilómetros cuadrados<sup>127</sup>. Así serían la totalidad de India (sobre todo, Kanara, la costa Malabar, Bengala, Uttar Pradesh, Bihar, Rajasthan y Madhya Pradesh), Sri Lanka, Tailandia, Camboya, Vietnam, Laos, Indonesia y sudeste de China.....

#### IV. EL MASCADO: INGREDIENTES Y PREPARACION.

El bétel es tradicionalmente servido en forma de chicle o pasta, en un pequeño paquete formado por la nuez de areca, la cal y los distintos componentes, todos envueltos en las verdes y jugosas hojas de bétel.

Estos preparados siguen siendo habituales en India y se denominan "mukuwas", ofreciéndose todavía en algunos restaurantes como mezclas exóticas tras la comida.

Los tres elementos primordiales del mascado son: la hoja de bétel, la nuez de areca y la cal.

I. El bétel (piper betel), es cultivado en jardines especializados que son cuidadosamente regados y protegidos por barreras de cestería. Es necesario un soporte a la planta (una vara o un árbol). Es una opinión difundida entre los indígenas la de que el sabor de la hoja de bétel depende mucho de la planta alrededor de la cual trepa. También el tipo de estiércol con el que se abona la planta modifica el sabor de la hoja. Cada país posee sus hojas (dulces o picantes, amargas o perfumadas...). India distingue la variedad "Kapuri", agrídulce de hojas largas; la "Bilahri" de hojas casi blancas; la "Karpurikat" de

---

<sup>127</sup> En ibidem. P. 5.

olor a alcanfor. El color, las dimensiones de la hoja, el espesor... dependen siempre del gusto del consumidor.

La planta puede vivir de 20 a 30 años, y al cabo de 12 a 18 meses se pueden recoger su hojas. La recogida en India tiene lugar a intervalos regulares (cada 22 días). Esta recolección es efectuada por especialistas, con uñetas de hierro, cortando las hojas de una en una.

La época de plena productividad lo alcanza la planta del bétel al cabo de dos años y por un período aproximado de diez años.

Las hojas pueden alcanzar hasta 14 cm de longitud y 8 cm de ancho, y según envejece sus hojas son más pequeñas y menos aromáticas.

Las plantaciones del bejuco (nombre de la planta tropical del bétel) exige un suelo preparado y humidificado oportunamente. Antaño, los plantadores de bétel en India pertenecían a una casta especial y observaban ciertos ritos, ya que los jardines eran lugares casi sagrados, frecuentados por la cobra, animal con el que el bejuco guardaba relaciones míticas.

II. El fruto de la palmera "areca catechu", (nuez de areca) equivocadamente denominada por lo ingleses nuez de bétel (betel nut), es el segundo elemento fundamental del mascado.

Es una gran almendra contenida en un envoltorio fibroso espeso. El exterior de este envoltorio es liso, de un verde tierno tornado a amarillo y a naranja. Las nueces se agrupan en la palmera areca, alta y espigada, y se recogen por personas hábilmente adiestradas, o en el suelo.

En realidad sólo las nueces recogidas un poco antes de su madurez son las realmente apreciadas por los especialistas, siendo las pasadas utilizadas como simientes. Existen plantaciones sistemáticas de esta palmera rectilínea, pero en su mayor parte crece espontáneamente en el campo y en lo pueblos. Su productividad dura de 25 a 30 años y es al cabo de 5 ó 6 años cuando comienza a producir espesos racimos.

III. La cal es el ingrediente menos controlado por no ser un elemento de consumo. Este tercer componente lo forman la cal, pero también corales y conchas marinas..., que son horneadas a temperaturas desde 1000 a 1100 grados, causando una disociación del carbonato cálcico en dióxido de carbono, ( $\text{CaCO}_3 - \text{CaO} + \text{CO}_2$ ); se mezcla entonces con agua provocando así la reacción  $\text{CaO} + \text{H}_2\text{O} - \text{Ca}(\text{OH})_2$ .

A veces se le añade aceite de coco para dulcificar el gusto.<sup>128</sup> Es gracias a su acción por lo que se desprende la eficiencia de la arecolina. Se trata de cal muerta pero su origen es diverso. La cal proviene de la calcinación de corales, de conchas marinas, (ostras, mejillones), o conchas de agua dulce como las de algunas caracolas de río. En los Ghats (cordilleras Indias) existe una cal que proviene de las cenizas de ciertas cortezas de árboles (sobre todo del *Shorea Robusta* y *Terminalia Tormentosa*). La cal es siempre empleada de dos formas: o de papilla o de pomada siendo previamente trabajada en agua o en polvo. Se deposita luego en la hoja de bétel, limpia de nervios, sobre la que se unta o deposita la cal y se le añade la nuez de areca, se envuelve todo y queda preparado el mascado.

Los mascadores de India y Nepal la perfuman de alcanfor o esencia de menta. Los del Sudeste Asiático lo colorean con pigmentos vegetales rosas o amarillos.

Cada uno de los tres elementos del mascado tiene sus leyendas, mitos y utensilios. Así, existe el cuchillo de la nuez de areca, el cortador de bétel, y la vasija de cal. Se añade a esta triada un número variable de otros ingredientes accesorios: especias, perfumes, modificadores del gusto, etc..., cada vez más complicado, cuanto mayor es el progreso y la civilización del país del mascado.

Por citar alguno habría que hablar de:  
El cachu (Katha en hindi y denominado terra japónica

---

<sup>128</sup> Bronwrrrig, opus cit. P. 20.

por viajeros occidentales). Ingrediente constante en India, como residuo de la decocción de varias cortezas, fragmentos de madera, vainas de acacia (acacia catechu) y de la que resulta una pasta roja o parda. El gambir, mezcla de la hoja con una rubiacea (la ourouparia gambir), hervida y secada al sol. Se contiene en cajas, en trocitos más o menos rojos.

El cardamomo, "grano del paraíso". Muy familiar en India y en Camboya (montes Cardamomes). Le dan un nombre evocador "bosques aromáticos" por su olor. Sirven de condimentos y de perfumadores. Suponen una acción estimulante al aparato digestivo.

El clavo, no sólo se usa por su poderoso sabor sino para fijar la hoja del bétel una vez enrollada o plegada. EL alcanfor, Tiene fama por sus virtudes euforizantes y excitantes. La nuez moscada, por su sabor. La nuez de coco, aditivo del bétel y se utiliza en regiones como Tamil Nadu (India) bajo forma de finas tiras o de filamentos de la pulpa teñidos de pétalos de rosa y, ligeramente confitados. La canela, como sustancia de gran reputación por sus excelentes virtudes afrodisiacas. El tabaco, troceado o en polvos, se añade al bétel en zonas como Myanmar (antigua Birmania), Malasia o Indonesia.

Después de esta extensa enumeración, habría que citar todavía un buen número de aditivos más o menos utilizados: el almizcle, el ambar gris (extraído del intestino de los cachalotes en las costas Coromandel), el azafrán, jengibre, cilantro, comino, pimienta, regaliz, granos de anís... Todos ellos envueltos en la hoja de bétel junto a la cal y a la nuez de areca, son introducidos en la boca, y mascados durante tres o cuatro minutos, para después ser escupidos. Todas estas mezclas tenían la misión de provocar distintos efectos que bien podrían ser euforizantes, excitantes, tranquilizantes, digestivos, potenciadores del sueño o el insomnio, etc...

## V. EL VOCABULARIO Y LENGUAJE DEL BETEL.

Raymond ARVEILLER, en su *Contribución al Estudio*

*de términos de viaje en francés* (1505 - 1722), evoca los descubrimientos del bétel y de la areca por los viajeros occidentales de los siglos XVI, XVII y XVIII, enumerando los diferentes términos europeos. La palabra bétel, de origen malabar convertida en portugués, es en realidad una palabra tamil, vettielei, (hoja), poco a poco transformada en vettele, betle y después bétel: fue introducida en Europa por los portugueses, que la oyeron durante el curso de sus viajes a India en la costa Malabar. Este término figura en numerosos escritos bajo formas muy diversos: bettele, betole, bethel, betelle, beteille, betre, botre, bethre; bétel con acento, se lee por primera vez en 1687 en el escrito del abad CHOISY en su estancia en Siam (forma francesa de Tailandia).<sup>129</sup>

La palabra areca también soportó variaciones a partir de una palabra india, transportada al portugués. Se encuentra a menudo la translación de arequa, arek, arecque o incluso raique, resque, resquier. Fue utilizada por primera vez en Europa por JUSSIEN en 1720 en una comunicación a la Academia de Ciencias.<sup>130</sup>

En cuanto al nombre sánscrito del bétel, tambula, presenta muy numerosas variantes: en persa tambul, en árabe al tambul, en pali tambuli. Hoy es el nombre hindi (pan o paan), el que prevalece en India para designar el bétel. Nacido del sánscrito parna significa simplemente "la hoja" y junto con supari, "la areca", forman el nombre de la mascada: pan supari.

Al cortador se le denomina con distintos nombres: soroto es el nombre en hindi más generalizado, aunque según la zona se le llame de una manera u otra. Así en Bengala se le denomina yanti, en Maharashtra se le llama adekitta y en el Gujarat sudi.

---

<sup>129</sup> THIERRY, opus cit. P. 19.

<sup>130</sup> En ibidem. P. 12.



A la caja que contiene el preparado de bétel se la conoce como pandam; puede ser enorme y reunir todo lo necesario. Y a la pipa de agua, que se fuma en el mismo ritual que el bétel, huqqa.

Podría formarse un diccionario muy extenso, si se añadiera a esta terminología extremadamente rica, todos los nombres de sustitutos, diferentes ingredientes, especias, etc.

## VI. EL MATERIAL DEL BETEL.

El mascado del betel precisa de un amplio número de objetos, tanto necesarios para su preparación como implícitos en la parafernalia que lo rodea, como joyas, telas, cajas para depositar el preparado o mascado, pipas de agua, cortadores o cuchillos, que le ha convertido no sólo en un movimiento cultural o social sino también artístico.

Los objetos creados para la tambula son el resultado de las diferentes necesidades que implicaban su preparación: la necesidad de cortar la nuez de areca en trozos menudos o triturarla en polvo, la de extender la cal sobre la hoja de betel, cajas para conservar los ingredientes. Así, cada pueblo ha inventado sus estuches de hojas, espátulas, cuchillos o tijeras para la nuez de areca...

Se han creado objetos de valor práctico y a su vez estético. Los modelos son de inspiración diversa, con variantes de un país a otro.

Es muy interesante remarcar que los objetos del betel se integran en la iconografía y el estilo decorativo de los países, que desde antiguos han desarrollado tradiciones artísticas, como es el caso de India.

J. MILLOT, a propósito de India, enumera los objetos en varias categorías:

Recipientes para la cal: vasijas y estuches varios.

Espátulas para extender la cal.

Las tijeras y los cuchillos especiales para cortar la hoja de betel y la nuez de areca; de lámina de hierro (para la hoja) y piezas largas de bronce, latón, cobre, hierro o acero, decorados a menudo con motivos muy elaborados; reciben nombres variados: soroto o serota, sudi o yanti, según la zona.

Los morteros, para moler la nuez de areca o la mascada entera.

Los estuches de hojas de betel.

Cajas y cofres para contener los variados ingredientes y accesorios de la mascada.

Grandes cajas y cofres, que reúnen todos los

materiales y utensilios, llamadas pandam.  
Estuches, bolsas o saquitos para llevar consigo los ingredientes de la mascada o la mascada completa ya preparada.  
Platillos, copas y diversos recipientes.  
Escupideras para recoger la saliva roja de los que mascan, llamadas ughal dan.

Los textos antiguos de India hablan de cuchillos o tijeras, que P.K.GODE ha identificado con cortanueces de areca. Estos documentos como el *Sankula* del siglo II adC., atestiguan su uso pero no describen el objeto.<sup>131</sup>

Es raro que un objeto de bétel sea designado como atributo de alguna divinidad. La diosa (devi), bajo la forma de Gauri, según los textos como el *Agni Purana*, lleva la caja de bétel entre sus atributos en la mano izquierda.<sup>132</sup> Existen ciertos textos de carácter moral, los *Subhasia* o los *Dharmacasta* que hacen alusión al bétel o enumeran sus cualidades de bienestar.

El *Jyotirbandha* de Shivaraja (Anandashram Sanskrit, Series, nº 85, Poona, 1919), consagra 24 versos al bétel. En el sexto verso indica que la nuez de areca place al dios Brahma, las hojas de bétel al dios Vishnu y la cal a Shiva.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> En ibidem. P. 23.

<sup>132</sup> En ibidem. P. 25.

<sup>133</sup> En ibidem. P. 30.

## VII. LOS CORTADORES DE BETEL.

La costumbre del mascado, como estamos viendo, precisa de unos objetos utilitarios para preparar la hoja de betel, triturar la nuez de areca, y contener los aditivos que iban a mezclarse. El cortabétel es uno de estos importantes accesorios. Aunque son numerosos los textos escritos antes de la era cristiana, que hacen referencia a la costumbre del betel en India, no existe ninguna evidencia arqueológica de que el cortador fuese usado desde entonces. El cortador se denomina "de betel", por la terminología general dada a la costumbre de mascar el chicle del betel, pero era usado principalmente para romper las duras y secas nueces de la areca. Por lo cual el uso de "cortadores de betel" es inapropiado e incorrecto, y el término preciso sería cortadores de nuez de areca, aunque la mayoría de los autores lo denominan cortadores de betel, evitando de esta manera controversias. No obstante, el cortabétel también puede utilizarse para quitar los nervios, recortar y despuntar las hojas del betel.

La palabra "adakeya", significa nuez de areca y fue encontrada en una vieja inscripción Kannara (750-70 adC) en Udiyavara al sur de Karnataka. También puede encontrarse un sinónimo en la palabra adaki, (nuez de areca) y en otty (presionar).<sup>134</sup>

Probablemente la primera referencia literaria fideligna está en el *Basavapura de Bhima-khavi* (1369).<sup>135</sup>

En India los nombres para los cortadores dependen del tamaño; así a los pequeños y ordinarios se les llama "sudi" y a los grandes y profesionales se les llama "yanti".<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> MOKARJEE, opus cit. P. 19.

<sup>135</sup> Bronwrrrig, opus cit. P. 41.

<sup>136</sup> En ibidem. P. 20.

Al igual que una gran variedad de tamaños, los cortadores indios presentan una variedad de formas muy interesantes, con lo que es necesario realizar una tipología para clasificarlos; aunque muchas veces se haga de forma arbitraria basándose únicamente en los temas decorativos. Hay muchas concomitancias entre los cortadores del Sudeste Asiático, incluso de China....pero sólo en los cortadores de India, el diseño de los objetos ha sido influido por las creencias religiosas. Así mismo, los cortadores del sur muestran a divinidades hindúes como Lakshmi y Krishna, mientras que los cortadores del norte, tal vez respetuosos con el estilo musulmán, tornan los animales míticos y divinidades en puros diseños geométricos, debido a la prohibición que impuso la religión islámica a representar figuras.

Puede decirse que India es el país con mayor variedad en la producción de cortadores. Estos objetos artesanales (muchas veces artísticos) son de una gran belleza y de un diseño muy sofisticado.

#### VIII. TEMAS DECORATIVOS DE LOS CORTADORES.

En cuanto a los temas de inspiración es muy frecuente encontrar los cortadores de varios tipos:

A. CORTADORES DE TIPO MITHUNA o erótico, en los que los dos mangos representan una pareja. El hombre enlaza a la mujer por la espalda o el talle, mientras que la articulación del cortador separa ambas figuras. La factura y el estilo de estos objetos es generalmente una emulación del arte escultórico del bronce de la India meridional: posturas tribhanga, formas opulentas, concebidas bajo la ciencia de las comparaciones, abundancia de joyas propias de las divinidades, etc.

Es corriente la representación de Krishna y de Radha o de Shiva y su esposa Parvatti; tradicionalmente las divinidades femeninas aparecen acurrucadas sobre la cadera o en el muslo de su divino esposo y en su mayoría son de pequeñas dimensiones. Las figuras

femeninas pueden clasificar los cortadores también en otra categoría, como el grupo de personajes femeninos en posición de danza, que evocan las yakshinis suspendidas en los ramas de los árboles; o como las naginis o divinidades de los ríos.

La colección DONOSO-CORTES cuenta con un número bastante representativo de este tipo de cortadores, catalogados en esta tesis. En general, se caracterizan por la influencia tan enorme del bronce hindú drávida, tanto pallava, chalukya, cholla, etc.

El tipo mithuna representa una pareja formada por una parte femenina y una masculina, simbolizando la perfección de la unión de las dos partes. Estas parejas no indican solo la unión sexual de la pareja, sino espiritual en busca de la unión completa y total. No sólo se representan parejas de dioses, casados por la mitología, sino madres e hijos como el cortador que reproduce a Yashoda y Krishna.

Otra característica común a todos los cortadores mithuna, es su precisión técnica, trabajados como si fueran bulto redondo, cuidando todos los detalles decorativos, rasgos faciales, indumentaria, joyas y altos tocados.

B. CORTADORES DE TIPO ZOOMORFO. El siguiente grupo temático son los cortadores zoomórficos de estilo naturalista: los caballos al galope, pájaros volando, serpientes reptando. Los caballos parecen surgir de los pilares escultóricos de los templos de Tanjore o de Srirangam. El caballo es un animal muy representado en todo el arte indio y especialmente en la escultura. Gracias a estas representaciones se ha podido llevar a cabo un estudio sobre los diferentes arneses, motivos decorativos y formas de montar en India. Dentro del arte indio, el caballo posee toda una simbología. El hecho de montar un caballo puede encerrar toda una metáfora de sexualidad, por las emociones y peligros que supone domesticar a algo salvaje, en controlado. En la actualidad el caballo no juega un papel esencialmente importante en la vida rural, y es más un objeto de la aristocracia (recordar que el caballo era un animal caro ya que

debía ser importado ). Pero es frecuente encontrar divinidades locales montando a caballo, en los cortadores hay confusión a la hora de identificar a los jinetes, pues tanto pueden ser dioses o héroes locales a caballo como Kalki o Godavaji; o bien personajes históricos como Shivaji o caballeros sikh. La iconografía del caballo nos muestra como los indios conocían no sólo el bocado sencillo, sino también, el cabezal y el bocado con bozal. Utilizaban no sólo la tela o manta como montura, sino incluso, la silla tapizada. A partir de las esculturas del S. XIII puede apreciarse un refinamiento cada vez mayor en los arneses del caballo, más decorados, confortables, y prácticos. El jinete es, en ese momento, cuando puede disponer de todos los avances de los arneses modernos, a excepción del bocado con rienda. Este instrumento no aparece en el arte indio hasta el S.XIV, que llegó, quizás, por influencia de los musulmanes, cuyas aportaciones permitieron un mayor conocimiento de la anatomía del caballo y del empleo de los arneses más prácticos, tanto para la guerra, para la caza y el ocio, mejorando los movimientos de la caballería en el campo y en la batalla.

Los pájaros son también muy frecuentes, básicamente los pavos reales y los loros (el loro es el protagonista de las historias de los amantes por su fidelidad y comunicar los mensajes amorosos).

Normalmente, se asocia al pavo real con la aristocracia y con el deseo impaciente. Ambos animales aparecen frecuentemente como motivos decorativos de los cortadores. Existen cortadores que estilizan sus mangos para asemejarse al plumaje del pájaro. Pueden combinarse con una cabeza humana y decorarse con motivos de ojos de pavo o anillos.

Los pájaros estilizados en los cortadores en forma de semicircular, parecen pavos reales, aunque en los ganchos de seguridad de las manos se ve claramente que son patos.

A veces son animales esquematizados llegando en último caso a abstracciones puramente geométricas.

Además de los animales reales existe otro grupo zoomorfo considerable por su importancia, el de los animales míticos: makara, medio monstruo marino, medio humano; kinara o vidyadhara, medio pájaros,<sup>137</sup>. Suelen aparecer también como motivo decorativo, los animales ancestrales y heráldicos. Existen varias interpretaciones sobre la identificación de estos animales. Las más comunes indican la existencia de un animal que por su corpulencia recuerda al león indio (animal frecuente en el arte indio como en Sanchi, desde el arte maurya en el S. III adC., y hoy presente en forma de cuatro leones, confrontados en el emblema de la India Independiente). El león es un animal emblemático en todas las culturas, no sólo en la cultura hindú, pues es símbolo del poder y de la fuerza física en la naturaleza. La iconografía hindú ha creado un peculiar estilo de león, diferente al conocido por la iconografía occidental, y más cercano al león chino, perfectamente representado en los cortadores de bétel. Su cara es una mezcla de perro y mono, con la fiera de los rasgos característicos del león con las fauces muy abiertas. La melena no es tan amplia como la del león occidental, quizás por ello ha perdido en naturalismo para ganar en fuerza y expresividad, reflejo de la simbología de su poder.

Otro motivo se inspira en el pájaro- bestia (serapendiya), característico de Sri Lanka. En la torana (puerta) de un arco triunfal de Sri Lanka se muestran dos cocodrilos- pájaros fantásticos, que presentan afinidades con los dragones del lejano este.

C. En cuanto a su FORMA, aparecen frecuentemente formas vigorosas y expresivas junto a otras estilizadas que tienden a la esquematización (cortadores cuadrangulares, curvilíneos, con los mangos estilizados o reducidos. Pero de todos ellos, el grupo más característico y destacado por la belleza de su forma es el de los CORTADORES EN FORMA SEMICIRCULAR. Normalmente estos cortadores tratan de

---

<sup>137</sup> THIERRY, opus cit. P. 61.



una manera convencional la terminación de los mangos en una única bola o nudo, decorados con incisiones o motivos de arabesco: pero en otros cortadores, el nudo está basado en el diseño de un ojo de pavo real, o en una silueta del cuerpo de un caballo o cualquier pájaro. La mayoría de los cortadores en forma semicircular están decorados con diseños circulares, a menudo incrustando como disquitos de vidrio verde, amarillo o azul. En algunos de estos cortadores aparece una serpiente o línea ondulante, que también podría identificarse con la enredadera del bétel. Esta forma de decoración es comparable al trabajo de textiles indios con aplicaciones de pequeños espejos (Gujarat y Rajasthan).

Los cortadores en forma de arma triangular de doble uso fueron prohibidos por la legislación británica, para controlar estrictamente la producción de armas en su territorio, y actualmente la ejecución de este tipo de cortadores es muy poco frecuente.

Por último, los cortadores se diferencian de unas zonas a otras, no sólo en el nombre, sino en las técnicas, las formas y en los motivos decorativos. En cualquier caso, las decoraciones de los cortadores de bétel suelen representar motivos propios de la mitología, literatura, iconografía y religión hindú.

Técnicamente, los cortadores se componen siempre de dos mangos. Los mangos pueden ser paralelos o divergentes, y raramente convergentes. El ángulo de corte varía también de unos a otros. Las hojas o filos de los cortadores se realizan mediante "moldes", fundiéndolos en una lámina triangular. La guillotina del cortador suele ser de acero, soldado a uno de los mangos del cortador. Puede observarse en algunos cortadores un trabajo de talla en ciertas partes más sobresalientes, como pueden ser los aderezos de los caballos, las joyas y caras de las divinidades. El cortador antiguamente era de bronce aunque hoy en día pueden encontrarse de otros materiales menos caros y laboriosos. En el noroeste es frecuente el empleo y

producción de cortadores de acero, y de hierro mezclado con acero. También es normal el empleo de metales preciosos, incrustaciones de vidrios de colores y pequeñas piedras preciosas.

Formalmente, en el norte de India los cortadores no suelen ser figurativos y reflejan de esta manera la presencia del Islam (lógicamente, el bétel también lo mascan los islámicos). En la zona del Gujarat dominan los motivos de pájaros, fundamentalmente loros y cabezas de "makaras" coronando el cortador. En la zona de Tamil Nadu, y en general en todo el sur, predominan los cortadores figurativos con el extendido tema del mithuna o la pareja, con mucha influencia compositiva y temática del bronce medieval del sur. De esta manera encontramos multitud de dioses, héroes, personajes míticos y animales. Suelen trabajar incluso los mangos del cortador como prolongación del tema principal. En Orissa son muy frecuentes los cortadores, y tienen una forma de tallito terminado en una luna creciente, y el remate de los mangos, tanto en su base como en la guillotina, se decora con cabezas humanas y de animales. En Karnataka y el Dekkan predominan los cortadores cuyas manos no están trabajadas excesivamente, sino que terminan en forma de columnas más o menos modeladas, y terminan en forma de bolas o de apéndice lobulado.

## - TAMPONES PARA ESTAMPAR TELA -

Los cuatro tampones correspondientes a la colección CENTENO, son objetos utilitarios, cuya finalidad es la "estampación" en tela.

Los tampones tienen una gran tradición en la historia india pues fueron utilizados desde tiempos remotos para crear motivos decorativos bien en tela o en arcilla- sellos de Mohenjo-Daro.

El teñido de las telas por impresión es muy corriente en India, Lucknow, Sangain. Lahore...Esta impresión se realiza mediante sellos de madera aunque pueden ser también de cerámica modelada.

La impresión consiste en tapar con una pasta los dibujos que van en otro color y estampar los motivos con el color que en ese momento se desea, y así sucesivamente.

Las telas indias son muy conocidas y apreciadas desde hace muchos años. El algodón, la lana y la seda, enriquecidas con hilos finísimos de oro y piedra preciosas formaban el material empleado en su tejido. Son famosas las muselinas de Bengala y Dacca.

Los saris son los protagonistas indudables en el estudio de los textiles indios. Una riqueza extraordinaria de colores ha dado fama universal merecida a estas prendas del vestuario femenino.

Los tampones del Museo Nacional de Antropología de Madrid están realizados en madera muy oscura casi negruzca y muy ligera, sin peso lo que facilita su uso de forma más cómoda.

Solamente se encuentran tallados en su parte superior, parte destinada a estampar la tela (contactar con la tela).

La técnica es, la talla de la madera, consiguiendo un alto relieve. El cuerpo del sello está únicamente alisado para poder asirlo más fácilmente, sin ningún tipo de adorno esculpido.

Los motivos son vegetales de diseño floral, en algunos casos muy esquematizados, preponderando la influencia árabe e iraní en los motivos florales y adornos geométricos.

## SEGUNDA PARTE

INTRODUCCION.-

Gran variedad de piezas orientales y multiplicidad de obras maestras asiáticas componen las colecciones públicas y privadas españolas, dada la inmensa riqueza de nuestro patrimonio artístico cultural. No obstante, la cantidad de piezas indias es poco numerosa en nuestras colecciones y resulta mucho menor, en comparación con las piezas extremo orientales. Los motivos son de muy distinta índole, pero esencialmente, es debido a que el interés por la civilización india, es débil todavía en España, y, sólo recientemente, empieza a generalizarse, cada vez más, el interés por la escultura hindú, el "ídolo" por antonomasia para el público católico español.

El interés por el coleccionismo en España se remonta a fechas muy antiguas. La puerta a la cultura artística ha estado siempre abierta, recopilando en los fondos abundantes obras escultóricas, que cubren el periodo que iría desde la aparición del hombre en la tierra hasta la actualidad. Este coleccionismo siempre estuvo en manos de la aristocracia española y las ordenes misioneras, que eran los que podían permitirse el lujo de comprar obras de arte o de viajar a estos países tan lejanos. La preferencia siempre se orientó más hacia las culturas precolombinas que hacia las denominadas culturas "exóticas". Actitud lógica, teniendo en cuenta la larga tradición histórica con América. Las órdenes misioneras, que sí trajeron a sus conventos españoles piezas de arte extremo oriental (en su mayoría de temática animal y vegetal), se negaron sin embargo a valorar la escultura hindú, plena de sensualidad y de figuras desnudas.

España e India son dos países, alejados en el tiempo y en el espacio; pero unidos por la casualidad de: una historia de invasiones de pueblos extranjeros en países de contundentes barreras naturales, un desarrollo artístico forjado a través de la asimilación de las distintas aportaciones artísticas

de los sucesivos pueblos que iban llegando, y, la excelente capacidad para asimilar, macerar y hacer propias estas aportaciones, creando un arte peculiar, particular, original y propio. Sin embargo, el contacto entre España e India nunca fue excesivo, en parte por la inversión española centrada en América, que volcó todo su comercio e interés comercial en esa zona. Por ello disminuyó la posibilidad de expansión territorial y cultural en Oriente. La única zona de Oriente con la que España mantuvo un contacto directo e ininterrumpido hasta finales del S. XIX fue Filipinas, por ser colonia española hasta 1898, en que se perdió Cavite y el resto de las islas. De ahí, que la demanda del marfil filipino y del mantón de Manila, aparezca como una constante en el comercio español con Oriente, como únicas piezas.

Aún así, para los filósofos y pensadores españoles, India mantenía un enorme atractivo por lo transcendental y lo místico de su pensamiento. La filosofía india sólo entró, en definitiva en las ideas filosóficas occidentales, a principios del S. XIX. El francés Anquetil Dupéron publicó en 1801-02, una traducción latina parcial de las *Upanishads*. En 1808 Schlegel publicó su obra *Sobre la lengua y la sabiduría de los indios*, y más tarde Schopenhauer, a través del orientalista Friedrich Majer, conoció las doctrinas de los *Vedas*, que ejercieron gran influencia en su obra. Deussen, discípulo de Schopenhauer, se convirtió en el más eminente traductor y conocedor de los textos sagrados indios. Deussen intentó unir los pensamientos griegos, indios y alemanes. Todos estos contactos y estudios filosóficos por parte de autores occidentales sobre filosofía india, repercutieron en la filosofía española. Por lo que, estas continuas infiltraciones de pensamiento calaron en las doctrinas de los pensadores españoles de una manera indirecta, pero que provocó un irremediable contacto.

Para los artistas, Asia en general, siempre ha sido fuente de simbología y de una tipología iconográfica que no dejaba de fascinar, y que aparece ya en la pintura como constante desde el S. XIX. Desde finales de este siglo, existía en Barcelona un ambiente propicio para el desarrollo de interacciones entre el arte occidental y oriental. En la Exposición de 1888, participaron países como Japón y China, divulgando su estilo, técnica y temática por Europa occidental. Este evento era adecuado, pues era un momento trágico, pesimista y prosaico por la pérdida de las colonias. España necesitaba algo nuevo artísticamente hablando, no conocido, idílico y con lo que poder soñar. España siempre estuvo en primera línea en los movimientos de vanguardia del S.XX, por lo que pronto se situó entre los seguidores de esta corriente. Existía sin embargo, toda una moda anterior por lo "exótico", influida por el mundo musulmán. Esta tradición se testimoniaba con la obra de pintores como Mariano Fortuny i Marsal, precursor del japonismo; Apeles Mestres, influenciado también por el decorativismo extremo oriental; y los hermanos Masriera i Manovens. A este grupo se suman las obras de Darío de Regoyos, Echevarría, Valdés, y un largo etcétera. (Consultar Tesis Doctoral de la Doctora Sue-Hee Kim Lee, leída en La Universidad Complutense de Madrid en 1987, *La presencia del arte de Extremo Oriente en España a fines del S. XIX y principios del S. XX.*). Las influencias del arte extremo oriental se apreciaban en el cambio de los colores de las paletas, tornándose los colores románticos, cálidos y fuertes, en colores suaves y pasteles; en el interés por la línea, las flores, las cenefas, los insectos: libelulas, mariposas, etc. Sin olvidar la importancia del movimiento "hippie", que en los años 70 introdujo las modas y costumbres orientales en Occidente.

Actualmente, son varios los pintores españoles que siguen ocasionalmente influidos por el mundo oriental, bien sea técnica, estilística y temáticamente, o incluso por su propia preparación



personal. Pintores como Fernando Zóbel, Marta Cárdenas, María Rojo, Javier Gil, Eva Lootz, Paloma Peláez...

Anteriormente al siglo XX, y de una manera indirecta a través del Islam, el mundo indio ya había estado presente en nuestra literatura con obras como el *Calila e Dimna*, (versión islámica del *El Panchatandra* indio) obras influidas por la literatura islámica y esta a su vez por la india.

Es preferentemente, a partir de la segunda mitad del S. XX, con la apertura de las fronteras internacionales, la facilidad de las comunicaciones y la consideración del mercado artístico como un valor en alza por parte de museos y coleccionistas privados, cuando Oriente empieza a introducirse, primero suave y luego con mayor contundencia, en las culturas occidentales, donde más que menospreciada había permanecido olvidada.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Aunque de manera confusa y poco docta, los grandes centros comerciales empiezan a comerciar con productos indios- telas, artesanías....-, llegando hasta los hogares de los consumidores españoles.

Viendo el satisfactorio resultado se inicia un comercio de objetos artísticos, que aunque simples souvenirs, sirven de botón de muestra para iniciarse en la cultura hindú.

Por otro lado los directores de cine dan a conocer personajes como Gandhi, o la fastuosa corte de los maharajas y el imperio inglés.... que ilustran momentos del mundo y las costumbres indias, y que si bien tampoco sirven como arma fideligna de conocimiento, sí preparan al espectador para que desarrolle un fuerte interés. Los viajes a la lejana India, dejan de hacerla exótica y la convierten en una ruta muy deseada y frecuentada por los turistas españoles. Ballets, restaurantes, moda, literatura, técnicas de meditación.... a partir de los

Si se observa la fecha de entrada a los museos en las fichas de catalogación de las piezas de esta tesis, todas oscilan entre el periodo de 1945- 1980. De esta manera, aunque de forma algo confusa y equívoca, la gente empieza a tomar contacto con India su cultura, su filosofía, su arte en general, y en particular con su escultura de formas abundantes, llenas de miembros y símbolos, imposibles de descifrar pero peculiares e inolvidables.

A pesar de este reciente interés, no es muy corriente encontrar piezas pertenecientes a las culturas del Subcontinente Indio. El panorama es todavía más desalentador, cuando sabemos que los museos poseen entre sus fondos piezas maestras de arte oriental, pero es muy difícil que se "atrevan" a exponerlas.

En su mayor parte, las obras de arte indias ubicadas en los museos públicos españoles proceden de coleccionistas privados que donaron las piezas, en la mayoría de los casos, de una manera generosa y altruista.

Si se ha de juzgar el valor del arte indio en España por la cantidad de piezas que encontramos en los museos, sorprende el escaso interés hacia el arte indio, en general, y hacia la escultura en particular, campo en el que se centra este trabajo. Tal vez sea, como se aludió antes, el distanciamiento geográfico e histórico existente entre nuestra península y la india a lo largo de la historia, lo que condujo a un desconocimiento amplio y, por lo tanto, a una total falta de difusión de la cultura india en España. Sólo en los últimos años, alentado quizás por otros países europeos, llega hasta aquí un débil pero creciente interés, que poco a poco va siendo más fuerte.

---

años 70, hay una explosión oriental en España.

Esto queda reflejado en la creciente aparición, como puede comprobarse por las fechas de compra, en los últimos años de piezas orientales, entre ellas indias, en los museos españoles. Si bien, me reitero en la idea de la importancia del coleccionismo privado en nuestro país. Este coleccionismo es el potenciador principal y la primera fuerza en la expansión y desarrollo del interés por el arte indio. Sin embargo, este coleccionismo privado no sirve de difusión del arte indio, debido a que raramente y por diversas razones, se expone en galerías y museos, o, es objeto de un estudio publicado y conocido.

A la dificultad que existe en hallar piezas indias se suma el no encontrarlas expuestas, ya que al ser muy reciente la adquisición, bien mediante compra o bien mediante cesión, permanecen en los fondos de los museos. Y son muy pocas las que pueden ser contempladas por el público en general. No debemos olvidar que la observación es el primer paso para despertar el interés que más tarde se torna en estudio.

Por estos motivos, la cantidad de esculturas hindúes existentes en las colecciones públicas y privadas españolas no es excesivamente numerosa, pero sí permite la realización de rigurosos trabajos de investigación.

En general, y como he explicado en la conclusión de la tesis, a la mayoría de las esculturas indias de nuestras colecciones les une un punto en común, y, es la constante presencia del hinduismo en todas ellas. El espíritu hindú se materializa en la escultura como base transcendental en la imagen de culto, y, como forma de vida en la escultura cotidiana. El hinduismo se consolida plásticamente a través de un "naturismo" iconográfico, técnico y estético. Por lo tanto, el hinduismo marca una clara diferencia en la función de la imagen. A la escultura religiosa la eleva al rango

de imagen de culto. Mientras, la escultura cotidiana refleja los usos y costumbres del hinduismo como forma de vida.

El hinduismo es pues, como se desprende del propio título de esta tesis, el eje o columna sobre la que se apoyan las esculturas estudiadas de las colecciones españolas.

La estructura metodológica que define la segunda parte tiene como centro al hinduismo, presente en todas las esculturas, pero distinguiendo entre imagen de culto y escultura cotidiana.

Queda dividida por lo tanto, esta segunda parte en una introducción y tres capítulos. En la introducción se explica el interés español desde muy antiguo, en general, por el coleccionismo. Y, el alcance que este coleccionismo tuvo en el mundo oriental, y especialmente, el interés por el coleccionismo de arte hindú. También se analiza, de forma breve, el progresivo desarrollo del coleccionismo indio en España. Aunque este interés se inició de forma leve, fue cuajando poco a poco, despertando un mayor afán de estudio y comprensión de la cultura india, interés que hoy todavía sigue creciendo.

Posteriormente, la segunda parte consta de un primer capítulo, (el capítulo VII), que analiza la formación de las distintas colecciones y museos públicos y privados, donde se encuentran actualmente, y, donde "in situ" he estudiado las esculturas de la tesis.

Tras este capítulo, hay dos capítulos más, que tratan en profundidad las esculturas hindúes en España desde un punto de vista mitológico, simbólico, iconográfico, estético, técnico y plástico, junto con menciones a su actual estado de conservación.

Estos capítulos se diferencian simplemente porque en el primero, se analiza la imagen de culto o escultura religiosa, y, en el segundo, la escultura cotidiana o diaria.

## **CAPITULO VI.-**

**LA ESCULTURA HINDU EN LAS  
COLECCIONES ESPAÑOLAS.**

**FORMACION DE LAS COLECCIONES  
PUBLICAS Y PRIVADAS.**

La presencia del arte asiático en las colecciones españolas es relativamente numerosa y continua, ya que bastantes museos e instituciones cuentan entre sus fondos con un número considerable de piezas orientales, que se incrementa paulatinamente.

Los museos españoles donde encontramos piezas importantes e incluso colecciones de arte asiático son: el Museo de Artes Decorativas de Madrid, el Museo Cerralbo de Madrid, el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, el Museo Nacional de Antropología de Madrid (antiguo Museo Etnológico), el Museu Etnològic de Barcelona, el Museo de Arte Oriental de Avila (Real Monasterio de Santo Tomás) y el Museo de Arte Oriental de Valladolid (Convento de los PP. Agustinos).

En el Museo de Artes Decorativas de Madrid, hay una magnífica colección de arte chino y japonés (también indio, tibetano e indochino), ya catalogada parcialmente en diversas Tesis Doctorales. En el Museo Cerralbo existen algunos objetos de arte chino y japonés, y de India unas espadas o jambiyas, así como unas sillas indias. En el Museo de Arte Oriental de Avila, hay varias colecciones de arte chino, japonés y filipino, al igual que, en el Museo Oriental de Valladolid.

Sin embargo, tras recorrer gran cantidad de museos, y entrevistar o cartearme con muchos conservadores, sólo conseguí hallar piezas de escultura hindú en tres museos; dos en Madrid, el Museo Arqueológico Nacional y el Museo Nacional de Antropología, y uno en Barcelona, El Museu Etnològic.

## - MUSEOS MADRILEÑOS -

Los dos museos madrileños que tienen escultura hindú son: el Museo Arqueológico Nacional y el Museo Nacional de Antropología.

En ambas instituciones la existencia de arte hindú fue posible gracias al coleccionismo privado, que a través de venta en el Museo Arqueológico Nacional y de donación, (Donación Santos Munsuri), y de venta (colección Centeno) en el Museo Nacional de Antropología, contribuyó al enriquecimiento de los fondos de los dos museos.

### A.- EL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL DE MADRID (MAM).

Como indica ALVAREZ OSORIO en su obra, *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*, el museo fue creado por Real Decreto, el 18 de Marzo de 1867. Se procedió a una primera inauguración el 9 de Julio de 1871. Pero fue años más tarde, en Julio de 1895, con la asistencia de S.M. la Reina Regente Doña María Cristina, cuando abrió realmente sus puertas. Es curioso observar cómo ya en su inauguración contaba con piezas expuestas de esculturas y objetos hindúes.

Cuenta como primeras colecciones con las siguientes piezas:

- I. Objetos de la Biblioteca Nacional, entre ellos los que poseyó Carlos III y trajo de Italia (Excavaciones de Pompeya y Herculano).
- II. Los que donó VAN REES, hallados en el templo indio de BOROBODO en la provincia de KADU, (él considera por error India, pero probablemente se trate del stupa de Borobudur en Java, Indonesia).
- III. Monetario que formó el Infante Don Gabriel, que se conservaba en el Museo de Historia Natural.
- IV. Colecciones privadas de los señores Miró, Asensi, Salamanca, Abargues, Góngora... que incluían algunas

piezas hindúes.

V. Donaciones y adquisiciones que fueron el resultado de los viajes científicos durante 1869 al 75, y de La Comisión a Oriente en la Fragata Arapiles, que presidió Don Juan de Dios De la Rada y Delgado.

Aparece, también, en este mismo libro una guía de las salas o estancias del museo y de las piezas que en ellas se encontraban. Este Museo estaba dividido en cuatro secciones. A la cuarta se la denominaba **Etnográfica** por varios motivos, como los que explica Alvarez Osorio, y según cito con palabras textuales del propio Alvarez Osorio "...Creiendo que este nombre aun cuando no tan concreto, debía sustituirse por el de **Civilizaciones Americanas y del Extremo Oriente** por entender que no entra verdaderamente en el Museo Arqueológico el estudio de las razas, pero sí el de sus manifestaciones artísticas e industriales... ".<sup>139</sup> Lo que confirma la presencia de piezas indias en la primera inauguración del museo.

Alvarez Osorio señala las siguientes piezas indias existentes en ese momento en el museo, literalmente:

- I. Altar de Durga
- II. Bronce de una cabeza de Buda de un templo indio , procedente de Filipinas
- III. Tres guardaderas ( Reca), del templo de Shiva
- IV. El ave Garuda.
- V. Varios ídolos indios regalados por Van REES
- VI. Tela india
- VII. Cuatro figuras femeninas esculpidas en colmillos.

De ellas sólo se ha podido comprobar, actualmente, la existencia del Altar de Durga y la cabeza de Buda, aunque en otros museos españoles. Porque algunas de las piezas han pasado a engrosar las

---

<sup>139</sup> ALVAREZ OSORIO. P.4, 5 y 7.



colecciones de otros museos madrileños, como es el caso del Museo Nacional de Antropología (altar de Durga) y del museo de Artes Decorativas (cabeza de Buda).

Según los datos del libro de Alvarez Osorio, el arte considerado indio por ellos (en el que se incluía el del Sudeste Asiático), estuvo presente desde el principio de la fundación del museo. Es más, estas piezas disponían de una sala individual, que compartían con otras piezas asiáticas procedentes de China y Japón.

Actualmente el Museo Arqueológico Nacional posee una valiosa colección de piezas orientales, en su mayoría indias, tibetanas, chinas y japonesas.

Las piezas de este museo provienen de la Colección Riviére. Don Juan Roger RIVIERE, gran especialista en arte oriental, fue doctor por las universidades de París y Madrid. Fue miembro de la Asiatic Society de Calcuta, profesor de Indología de la Universidad Complutense e investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su interés por el arte indio le llevó más allá de los escritos y libros, llegando a reunir una gran colección de piezas de gran valor artístico.

La Colección RIVIERE fue comprada en Octubre de 1970. Esta colección se conservó en los fondos del museo, hasta que Doña Carmen Mañueco, conservadora del museo en la actualidad, la descubrió, junto con la Carta de Compra por parte del museo del lote de piezas indias. Esta colección todavía permanece en los fondos de dicho museo, por lo que no puede ser contemplada por el público. La Colección RIVIERE cuenta entre otras con seis piezas hindúes:

- un Shiva Nataraja,
- un Garuda,
- un Ganesha,
- un lingam,
- un incensario,
- un Krishna Venugopala.

Todas estas piezas son de función religiosa y sirven al culto hindú en rituales concretos. Sus materiales son diversos, bronce, madera de sándalo, y latón con incrustaciones de esmaltes polícromos.

#### **B.- EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA DE MADRID (M.N.A.M.)-**

El Museo Nacional de Antropología de Madrid (antiguo Museo Etnológico, sito en la calle Alfonso XII), fue fundado por el doctor Pedro González Velasco, que también lo mandó construir entre 1873-1875. El edificio es obra de Francisco de Cubas. A principios de siglo se instaló aquí la Sección de Antropología y Prehistoria del Museo de Ciencias Naturales, para ir poco a poco enriqueciendo sus fondos gracias a compras y donaciones. Este museo guarda interensantísimas colecciones etnográficas, entre las que hay piezas asiáticas.

No todas las esculturas y objetos hindúes con los que cuenta este museo obedecen a una función religiosa, pues también encontramos objetos de uso cotidiano.

La variedad es pues la tónica que caracteriza la colección hindú de este museo; variedad en cuanto a función, temática, materiales, y valor económico y artístico.

El Museo Nacional de Antropología enriqueció sus fondos gracias a la Donación SANTOS MUNSURI (1990) y a la compra de la Colección CENTENO (1992). No obstante el Museo Nacional de Antropología ya contaba con escultura hindú antes de la entrada de las piezas privadas; en concreto poseía un altar, dedicado a la diosa hindú DURGA, adquirido por el

museo en 1948 junto con otros objetos, procedentes del Museo Arqueológico Nacional<sup>140</sup>.

También contaba con cinco muñecos de pasta de cartón, estuco y tela, de función al parecer lúdica, que entraron en el museo también en 1948, posiblemente dentro del mismo lote de objetos procedentes del Museo Arqueológico Nacional, en el que se adquirió el altar de la diosa Durga.

La Colección SANTOS MUNSURI, consta de 230 piezas que son divididas según el Catálogo de la Exposición del año 1990 en:

- I. Objetos relacionados con el tantrismo y budismo, procedentes de China, Tíbet, Nepal e India.
- II. Tabaqueras de rapé, y sellos chinos.
- III. Objetos con diverso origen y función.

Parte de estos objetos, los pertenecientes al arte tibetano, ya han sido estudiados de una manera más exhaustiva en la Tesis Doctoral de Doña Rosa Comas (leída en la Universidad Complutense de Madrid, 1994). La colección fue donada en 1989 al Museo Nacional de Antropología por Don Argimiro SANTOS MUNSURI.

Estos objetos fueron comprados a veces en su lugar de origen, pero otras en las principales salas de arte y de subastas de París, Londres, Nueva York, como pueden ser Christie's, Sotheby's, etc.

Don Argimiro SANTOS MUNSURI nació en Beteta (Cuenca), en el seno de una familia aficionada al arte. A pesar de seguir estudios de pintura y grabado, su interés por la arqueología se despierta al viajar a Madrid como Técnico de Aduanas, visitando continuamente el Museo Arqueológico Nacional y entablando amistad con los arqueólogos del momento. Durante su estancia en París surgió su interés por la filosofía oriental, y va a ser en ese momento en el que realice un viaje a China. A su vuelta ampliará

---

<sup>140</sup> En SANTOS MORO y RUIZ JIMENEZ. P. 246.

sus conocimientos sobre el mundo asiático con una extensa biblioteca (donada también al Museo), y viajando varias veces a India, China, Nepal, Tíbet. Su especialización en temas de minerología y gemología le llevan a crear la "Oficina Técnica de Estudios Gemológicos y Artísticos en la Dirección General de Aduanas", donde inspecciona la entrada de estos valiosos objetos por las aduanas españolas. También fue vocal de la Junta de Calificación y Valoración y Adquisición de Obras de Arte como representante del Ministerio de Hacienda hasta su jubilación en 1981. <sup>141</sup>

La Colección Santos Munsuri cuenta con una gran riqueza de obras de interés artístico y etnológico. Las piezas, de diferentes funciones y orígenes, se remontan en algunos casos hasta el siglo XII de nuestra era.

La segunda colección que enriquece los fondos del museo ha sido adquirida recientemente. Se trata de la Colección CENTENO, en la que pueden hallarse diferentes piezas hindúes, principalmente de joyería, como pulseras, collares, anillos, y también unos sellos de madera para estampar tela, que merecen una atención por la delicadeza de su diseño y calidad artística de su talla escultórica. La Colección CENTENO es un claro exponente de un aspecto importantísimo de la cultura hindú. Refleja el mundo cultural de la mujer india, en cuanto a su arreglo personal, aderezo y embellecimiento. Gracias a la colección CENTENO, obtenida en 1992, el Museo Nacional de Antropología ha incrementado el número de piezas de India y Nepal, ofertando al público, cuando sea totalmente expuesta, la posibilidad de un conocimiento mayor y profundo de ambas culturas, en sus facetas diarias y costumbristas.

---

<sup>141</sup> En, VV.AA. P. 12.

### C.- MUSEU ETNOLOGIC DE BARCELONA (M.E.B.)-.

El Museu Etnològic de Barcelona fue creado por el Ayuntamiento de Barcelona en el año 1948; pero su inauguración oficial no va a tener lugar hasta febrero de 1949.

En el Museu Etnològic de Barcelona podemos encontrar riquísimas colecciones etnográficas, perfectamente inventariadas.

Entre estas colecciones se encuentran tres de escultura hindú muy valiosas, no sólo desde el punto de vista de la cantidad, sino principalmente por su calidad artística.

Estas tres colecciones abarcan esculturas en diversos materiales como piedras, metales, arcillas y terracotas, de épocas tan remotas como la civilización del Valle del Indo en el III milenio antes de Cristo, hasta nuestros días.

Al igual que en el Museo Nacional de Antropología de Madrid, en el Museu Etnològic de Barcelona, la variedad es la nota característica de las colecciones. Lo mismo aparecen máscaras populares para festivales de principios del S. XX, como esculturas en bronce y piedra de divinidades, o ladrillos y cabecillas de terracota de época muy temprana.

En general en todas las esculturas prima el aspecto religioso, es decir, son imágenes de culto. Pero cuenta también con un rico plantel de objetos de uso cotidiano y diario, que ilustran la vida y costumbres indias de forma detallada.

Estas colecciones fueron llegando al museo en diferentes momentos tras una serie de "Campañas de Recolección" de piezas de India, destinadas a dicho museo y organizadas por el antiguo director del Museu Etnològic, Don Augusto Panyella, y el escultor Eudald Serra, y con la colaboración de Albert Folch, coleccionista de arte.

Las primeras menciones de la relación entre el escultor Eudald Serra y el museu datan 1949, antes de la inauguración oficial.<sup>142</sup> Gracias a estas colaboraciones el museo pudo enriquecer y recolectar nuevas piezas para ampliar su patrimonio.

De todas las "Campañas" que se realizaron dos son esencialmente interesantes por la "recolección" de piezas procedentes de India.

La primera campaña a India y Nepal se realizó desde septiembre a noviembre de 1960. Esta campaña fue dirigida por Augusto Panyella y Eudald Serra.

La primera "recolección" se expone en la primera parte del "expediente" del Museu Etnològic de Barcelona con el número 12.

En esta campaña se adquirieron 64 piezas de arte antiguo de India (terracotas de Taxila y Mathura), y arte popular como joyas, bandejas, broncees....

La segunda "recolección" se identifica con el número de "expediente 113", que sólo recoge objetos procedentes de Nepal.

Y la tercera, con el número de "expediente 117", con la adquisición de 27 piezas de arte religioso de India.

De las piezas recopiladas en esta campaña, hay un expediente y un listado inventariado del trabajo de campo, pero no estaban todas las esculturas fechadas ni catalogadas en su totalidad (faltaban mediciones, detalles iconográficos, estilos artísticos y contextos históricos por definir, e identificación de bastantes esculturas).

La segunda campaña es la expedientada con el número 128. No hay ficha, ni trabajo de campo. Estas piezas se adquieren por el museo durante una expedición a India y Japón, dirigida por Eudald Serra durante los meses de mayo y junio de 1961.

---

<sup>142</sup> Museu Etnològic de Barcelona. Catálogo. P.8.

La tercera campaña tiene lugar en 1967, y abarcó los meses de diciembre de 1967 a enero de 1968, llegando al museo en agosto de 1969. Fue dirigida por Augusto Panyella y Eudald Serra, con la colaboración especial de Albert Folch.

La "recolección" de piezas de arte indio de esta campaña se clasificó con el Expediente del Museu Etnològic de Barcelona, número 194.

Se adquirieron 687 piezas de etnología, arte popular y arte antiguo y moderno de India.

El estado actual de conservación de las piezas de estas colecciones es muy bueno, pues están limpias, restauradas y perfectamente ordenadas en vitrinas en los almacenes del museo.

Entre los objetos de uso cotidiano que encontramos aparecen:

- Algunos ladrillos con escenas de la vida diaria como una mujer con mortero, un guerrero, un músico tocando un tambor, etc.
- Cabezas de terracota con distintos tocados y joyería, fiel reflejo de las modas del momento.
- Retratos de Shivaji, jefe marato del S. XVII.

Las esculturas de función religiosa son:

- Esculturas de Vishnu como Gran Señor, sobre Sesha, y con Lakshmi en sus brazos.
- Esculturas de Shiva como Bhairava o en su aspecto fálico con el culto al lingam: mukhalingam, altarcillos shaivas etc...
- Esculturas de la diosa Durga.
- Esculturas de la diosa Lakshmi.
- Esculturas de Krishna y Radha como pastores.
- Esculturas del toro Nandi- montura de Shiva.
- Esculturas del águila Garuda- montura de Vishnu.
- Esculturas del dios elefante Ganesha.
- Esculturas de toros y pájaros procedentes de la cultura del Indo, como culto a la fertilidad y a la

naturaleza.

- Ladrillos con escenas rituales: culto al lingam, culto al árbol, personaje mítico.
- Figura de terracota que representa un anciano adorando el lingam.

### - EL COLECCIONISMO PRIVADO-

El coleccionismo privado es un compartimiento separado en el estudio del arte indio, pues el interés y el conocimiento que se tiene de las piezas, por parte del coleccionista, es mucho mayor.

Sin embargo, por desgracia, es muy difícil acceder a estas colecciones, y una vez localizadas más difícil proceder a su estudio. Por lo tanto, no es fácil explicar más detalladamente su evolución dentro del panorama artístico español.

Para todo aquel interesado en el arte indio, existe un mundo que no puede ser dejado en el olvido: el mundo de los Anticuarios. Don Ricardo DONOSO CORTES MESONERO ROMANOS es el propietario de COLLECTOR, una tienda de antigüedades y curiosidades etnológicas<sup>143</sup>, en la que se encuentran una colección de importantísimos objetos procedentes de India.

La colección DONOSO-CORTES, al igual que el resto de las colecciones privadas, fue adquirida en las subastas o mercadillos de arte del extranjero (Amsterdam, París, Londres, diversas ciudades de India...).

La colección está formada por 110 cortadores de bétel (instrumento con una finalidad utilitaria pero que encierra una gran belleza artística, imitando el arte del bronce del sur de India). Dichos cortadores sirven para "cortar", como el nombre indica, la nuez

---

<sup>143</sup> Así, se anuncia en la tarjeta de propaganda de la tienda.



de la palmera areca, que condimentado con otros aditivos y preparados, posee un poder euforizante al que lo consume. No obstante, el preparado del bétel contiene o posee todo un simbolismo y un lenguaje no oral, conocido no sólo en India, sino en una amplia zona geográfica que abarcaría desde la isla de Madagascar hasta Indonesia. Esto hace de los cortadores unas piezas muy importantes, no sólo por su preponderante valor material y artístico, sino por lo transcendental de su papel cultural.

Don Ricardo DONOSO CORTES fue formando esta colección a lo largo de muchos años, encargando las piezas incluso a viajeros expertos en la materia, que visitaban India, o, como mencioné anteriormente, comprándolas en subastas.

El interés por los cortadores proviene de las colecciones de objetos cortantes, que Don Ricardo posee y de su especialización en dichos objetos (Don Ricardo es dueño de una de las mejores colecciones de tijeras existentes en España).

Este interés por esta clase de objetos le llevó a la compra de los cortadores indios, atraído a su vez por su belleza y diseños.

## **CAPITULO VII.**

**LA IMAGEN DE CULTO. PIEZAS DE  
FUNCION RELIGIOSA.**



LA IMAGEN DE CULTO. PIEZAS DE FUNCION RELIGIOSA.  
CATALOGACION.

VISHNU-

- 1- Vishnu como Mahadeva- MEB. India del sur, estilo de Vijayanagar. S. XVI. Bronce.
- 2- Vishnu yacente en Sesha- MEB. Tamil Nadu. Estilo cholla. S. X. Arenisca roja.
- 3- Estela con la imagen de Vishnú- MEB. Estilo pratihara. Gurjara. S. X. Piedra arenisca.
- 4- Estela con la imagen de Vishnú- MEB. Estilo pallava. S. VII. Piedra granito.

LAKSHMI-

- 5- Deepa- Lakshmi. MNAM. Estilo nayaka. S. XIX. Bronce.
- 6- Deepa- Lakshmi. MEB. Copia del estilo cholla. S. XIX. Bronce.
- 7- Lakshmi sobre elefante. MEB. Madhya Pradesh. S.XVIII-XIX. Bronce.
- 8- Lakshmi sobre buho. MEB. Calcuta. S. XIX. Bronce.
- 9- Lakshmi sobre palanquín. MEB. Madhya Pradesh. S. XVIII- XIX. Bronce.
- 10- 11- Lakshmi- Narayana. (2). MEB. Procedente de Poona (Maharashtra). S.XVIII- XIX. Bronce.

GARUDA-

- 12- Imagen de Garuda. MEB. Copia del estilo nayaka. S. XIX. Latón.
- 13- Imagen de Garuda. MAM. Estilo rajput del norte. S. XIX. Bronce fundido.

KRISHNA-

- 14- Medallón de Krishna y las gopis. MEB. Calcuta. S. XVIII. Terracota.
- 15- Krishna Venugopala. MEB. Orissa. S. XVIII- XIX. Bronce.
- 16- Krishna Venugopala. MAM. Mysore. S. XVIII- XIX. Madera de sándalo.

17- Radha. MEB. Orissa. S. XVIII- XIX. Bronce.

#### SHIVA-

18- Shiva Nataraja. MAM. Copia del estilo cholla. S. XIX. Bronce.

19- Shiva Bhairava. MEB. Maharashtra o Madhya Pradesh. S. XIX. Bronce.

20- Shiva Bhairava. MEB. Karnataka. Estilo de Vijayanagar. S. XVI. Placa de latón.

21- Cabeza de Shiva. C. privada, Madrid. Estilo cholla. S. IX. Arenisca amarillenta.

22- Shiva como shadu. MEB. Taxila. Estilo Kushanagupta. S. III-IV ddC. Terracota.

23- 24 Shiva a caballo (2). MEB. Maharashtra. Estilo maratha. S. XVII. Bronce.

#### Lingam-

25- Altar shaiva. MEB. Maharashtra. S. XVIII. Bronce.

26- Altar shaiva. MEB. Gujarat. S. XIX. Bronce.

27- Altar shaiva. MEB. Orissa. S. XIX. Piedra blanca.

28- 29- 30- Mukhalingam. (3). MEB. Orissa. S. XIX. Latón.

31- Ladrillo con anciano adorando el lingam. MEB. Calcuta. 1880. Barro cocido.

32- Lingam doble. MEB. Delhi. S. XIX. Bronce.

33- Lingam. MAM. S. XIX. Piedra.

34- Lingam. MNAM. Madhya Pradesh. S. XIX. Piedra, pórfido.

#### GANESHA-

35- Estela de Ganesha. MEB. Orissa. S. XIX. Piedra blanca caliza.

36- Ganesha. C. privada, Madrid. Copia del estilo chalukya. S. XVIII. Madera.

37- Ganesha. MAM. Estilo cholla. S. XIX. Arenisca como alabastro.

#### NANDI-

38- 39- Escultura de Nandi. (2). MEB. Réplica del estilo cholla. S. XVIII-XIX. Bronce.

#### DURGA-

- 40- Altar de Durga. MNAM. Bengala o Calcuta. S. XIX. Madera, paja y escayola policromada.  
41- Altar de Durga. C. privada. Réplica del estilo cholla. S.XIV. Bronce.  
42- Durga Jagaddhartri. MEB. Mysore. Estilo de Vijayanagar. S.XVIII- XIX. Bronce.

#### SARASVATI -

- 43- Sarasvati. C. privada. Madrid. Estilo chalukya. S. VIII-IX. Piedra arenisca.

#### ANIMALES DEL INDO-

- 44- 45- Toro. (2). MEB. Civilización del Indo, Harappa. Valle del Indo. III milenio adC. Terracota.  
46- Pájaro. MEB. Harappa. Valle del Indo. III milenio adC. Terracota.

#### LADRILLOS CON ESCENAS RITUALES-

- 47- Ladrillo con sacrificio. MEB. Calcuta. 1880. Barro cocido.  
48- Ladrillo de mujer con guirnalda. MEB. Calcuta. 1880. Barro cocido.  
49- Ladrillo con ser mítico. MEB. Calcuta. 1880. Barro cocido.

#### SONAJA-

- 50- Sonaja ritual. MNAM. Donación Santos Munsuri. Rajashtan. S. XIX. Bronce.

#### INCENSARIO-

- 51- Incensario ritual. MAM. Colección Riviere, Madrid. Kashmir. S. XIX. Latón con esmaltes de colores.

#### CARRITO CON TEMPLETE-

- 52- Carrito con Chattri (templete). MEB. Madhya

Pradesh. S. XIX. Bronce.

53- Caballo . MEB. Madhya Pradesh. S. XIX. Bronce.

#### CABALLOS-

54- 55- 56- Figuras de caballos. (3.- Llevarían dioses como jinetes, por ello están incluidos en este capítulo. MEB. Maharashtra. S. XIX. Bronce.

#### ALTARES JAINAS-

57- Altar jaina. Gujarat. S. XIV. Bronce. Colección privada, Sevilla.

58- Altar de Ajitanatha. MNAM. Karnataka o Gujarat. S. XII. Bronce.

59- Altar jaina. MEB. Gujarat o Rajashtan. S. XIV-XV. Bronce.

60- Altar jaina. MEB. Gujarat. S. XVI. Bronce.

FIGURA 1.

VISHNU COMO MAHADEVA.

Museu Etnòlogic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 117-27, colección 117).

India del sur. Estilo de Vijayanagar. S. XVI.

Bronce a la cera perdida.

19.5 cm.

COMENTARIO-

La pieza representa al dios Vishnu, la segunda persona de la Trimurti hindú. Vishnu simboliza el aspecto preservador de esta trinidad.

La figura, como representación de todo gran dios, Mahadeva, convertida en imagen de culto, es de proporciones compensadas y justas, y se muestra rígida, simétrica y estática.

Toda la pieza se levanta sobre una fina plataforma rectangular, y un pedestal circular con decoración de conchas, con forma de escamas de tortuga, que podría simbolizar el tiempo eterno o el avatar tortuga en el que se encarna Vishnu. También puede interpretarse como un loto, padma, flor de pureza y universalidad unida a la iconografía de Vishnu y Lakshmi, su energía femenina.

Vishnu lleva un amplio tocado cilíndrico que termina en dos lengüetas, que caen sobre los hombros; es un tocado de influencia de Vijayanagar, al igual que los dos amplios faldones lobulados y dentados con forma alada, que le cubren las piernas por detrás. Lleva grandes joyas como los dos pendientes en forma de concha, otro atributo del dios, y los tirantes y colgantes incisos en el bronce que cubren todo su cuerpo. En el pecho lleva una joya, o marca en forma de pequeño rombo, que indica el poder del universo (kaustubha). Tiene cuatro brazos en los que porta sus atributos característicos: en los inferiores el gesto, pataka (la puede llevar cualquier divinidad indicando que es él o ella), y, en los dos superiores lleva, en la derecha la rueda llameante o chakra, símbolo de vida, y la concha o sankha, en la izquierda, símbolo



del origen de los cinco elementos que forman el mundo. Los rasgos faciales son rígidos, adecuados a la estética india que exige unos rasgos estereotipados e idealizados en las imágenes de culto de los grandes dioses.

Técnicamente la figura es un bronce, fundido a la cera perdida, robusto y complicado en el laborioso trabajo de todos sus detalles decorativos. La fundición soluciona muy bien todos los problemas de estabilidad, uniendo las dos piezas de los brazos superiores a los remates lobulados del vestido, mediante un vástago, evitando su fragmentación y contribuyendo a la solidez del conjunto.

El actual estado de conservación es bueno, aunque faltan las piedras o vidrios que decorarían el disco solar y que puede apreciarse en el hueco, vacío, de dicho objeto.

FIGURA 2.

ALTORRELIEVE DEL DIOS VISHNU YACENTE SOBRE SSHA.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 194-631. Colección 194).

India, Tamil Nadu. Estilo cholla. S. X, aproximadamente  
Piedra arenisca.  
31 cm.

COMENTARIO-

Representa a Vishnu yacente en postura "cayana murti" sobre la serpiente Sesha, después de terminar con el acto de creación del que Vishnu es responsable, tras un kalpa o espacio de tiempo indio. Esta pieza encierra toda una simbología, ya que la cobra Sesha representa el fin, siendo la deidad serpiente complementaria de Ananta, el infinito. Antes de comenzar la creación el dios reposa en Ananta, y tras el enorme esfuerzo en los intervalos de creación en Sesha, el final, para volver a empezar continuamente. La mitología hindú cuenta cómo el mundo descansa en Sesha y esta a su vez en una tortuga que aparece en la parte inferior de la escultura y que podría ser también el avatar Kurma de Vishnu. Cuando Sesha bosteza o la tortuga se mueve se producen entonces los movimientos de tierra.<sup>144</sup> Debajo de su lecho aparecen cuatro animales que simbolizan los avatares del dios Vishnu: la tortuga- kurma, el jabalí- varaha, el pez- matsya, y el león- simha; 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup> avatar respectivamente.

Vishnu tiene cuatro brazos en los que sujeta la maza- kaunodaki, el loto-padma, el disco-chakra y la caracola-sankha, sus atributos característicos.

En las plantas de sus pies se encuentra una servidora, que le ofrece una vasija y apoya sus palmas en los pies del dios. Esta servidora está identificada como

---

<sup>144</sup> En Wilkins, opus cit. p. 218.

Lakshmi, su energía femenina que se reclina ante él.<sup>145</sup> De su ombligo sale una estela que podía simbolizar muy bien a Brahma, ya que la mitología hindú cuenta cómo de la oreja de Vishnu salieron unos demonios dispuestos a matar a Brahma, que estaba sentado sobre el loto que salió del ombligo de Vishnu.<sup>146</sup> Va ataviado con un alto tocado con decoraciones geométricas y florales, y lo cubren ricas joyas, como pendientes en forma de enormes aros, pulseras, brazaletes y tobilleras, realizadas mediante incisiones talladas en la arenisca.

La composición respeta la ley del marco adaptándose toda la escultura a la estela, como puede apreciarse en el brazo, que se pliega para aprovechar la forma rectangular.

Estéticamente puede apreciarse una especie de tensión en toda la estela, a pesar de la idea de somnolencia del dios, debido a la multitud de figurillas, motivos decorativos y objetos que aparecen. Esta profusión compositiva confundiría los aspectos más importantes como la imagen del dios, si no fuera porque destaca del resto por su tamaño mucho mayor. Es una figura de gran belleza estética dentro del estilo clásico de las dinastías drávidas del sur, pues cumple con la fisonomía de este estilo: ojos almendrados, nariz aguileña, y falta de individualización como exige la imagen de todo gran dios o Mahadeva.

La pieza formaría parte del conjunto escultórico de algún templo por los cortes sesgados de su parte trasera, y por la tendencia india, generalmente de esculpir en piedra las piezas que iban a decorar los templos.

El actual estado de conservación es muy bueno, aunque lógicamente presenta algunas zonas más erosionadas y deterioradas, como las de Lakshmi, o la parte inferior o tapete sobre el que se tumba el dios. La fecha de ingreso en el Museo es de 26 de diciembre de 1967 y la de inscripción de 27 de Octubre de 1970.

---

<sup>145</sup> En IONS. P. 46.

<sup>146</sup> En ibidem, P. 134.

FIGURA 3.

ESTELA CON LA IMAGEN DE VISHNU.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 194-684. Colección 194).

India, Estilo de Gurjara-Pratihara. S. X, aproximadamente.

Piedra arenisca.

57 cm.

COMENTARIO-

Representa al dios Vishnu, segunda persona de la Trimurti hindú. El dios está sobre un zócalo lobulado decorado con una guirnalda floral en el centro. En esta base aparecen a ambos lados dos de los avatares de Vishnu: el pez-matsya y la tortuga-kurma.

El dios está en posición recta y muy hierática, como las imágenes de grandes dioses, y va ricamente ataviado con un gran tocado troncocónico con decoración floral en el centro de la frente. Lleva muchas pulseras, collares, brazaletes y una gran guirnalda que le cae por debajo de las rodillas, y que le sitúa dentro del estilo pratihara, que adoptó esta peculiaridad como una costumbre o moda en todas sus esculturas, y que son conocidas por la proliferación de estelas que se produjeron en este momento de la escultura india (S.X aproximadamente).

El dios tiene cuatro brazos en los que porta sus atributos característicos: en el izquierdo superior la maza, del estilo de las realizadas por los artistas de la dinastía rajput Pratihara, en el inferior el disco de fuego, chakra; en el derecho superior la concha, shankha, y en el inferior el loto, padma. Además de estos cuatro emblemas o atributos simbólicos, Vishnu lleva otros, como son la joya del pecho o pectoral, Kausthuba, y el collar de perlas, símbolo del poder del universo.

El dios está enmarcado por ambos lados por una estela con decoración calada que imita una celosía de madera, y donde aparecen de nuevo ocho avatares del dios y, debajo de estos de mayor tamaño, su energía

femenina, Lakshmi y otros avatares de mayor importancia iconográfica como pueden ser Krishna, Rama y su montura Garuda.

Estéticamente, la composición es muy compensada, siguiendo un eje de simetría, y proporcionadas las dos partes, perfectamente adaptadas a la ley del marco de la estela.

Técnicamente se distingue la gran precisión en el trabajo de la piedra, por los detalles decorativos tan pequeños como el disco solar o la caracola. Se puede percibir cierta influencia de la estética jaina en la compartimentación y división a ambos lados de la estela.

El actual estado de conservación de la pieza, presenta zonas muy gastadas como el borde superior derecho y el inferior izquierdo, provocadas por la erosión de la piedra. La estela formaría parte del conjunto decorativo de los paneles de algún templo. La fecha de ingreso es del 27 de diciembre de 1967, y la fecha de inscripción es del 16 de noviembre de 1970.

FIGURA 4.

ESTELA CON LA IMAGEN DEL DIOS VISHNU.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 194-638, colección 194).

India. Estilo pallava. S.VII, aproximadamente.

Piedra granito.

51 cm.

COMENTARIO-

Representa una estela de piedra con la imagen del dios Vishnu, el dios creador, segunda persona de la Trimurti hindú.

El dios está sentado con las piernas cruzadas en actitud de meditación sobre un loto-padmasana, dentro del estilo pallava, arcaico por la simplicidad de los volúmenes y los rasgos faciales ingenuos y estereotipados.

En la cabeza lleva un alto tocado o corona, kirita mukuta, en forma de cono con una gran diadema en la frente. Lleva grandes pendientes, que cuelgan hasta los hombros: estos pendientes con formas de makara o monstruos marinos simbolizan los dos métodos del conocimiento: el intelectual-sankhya y el intuitivo-yoga. También va ricamente enojado con collares y brazaletes. La gargantilla, símbolo de extrema pureza, rodea el cuello del dios, decorada con pequeñas formas dentadas. El dios tiene cuatro brazos. Los dos brazos inferiores los pliega en actitud de meditación- dhyana mudra. Los otros dos brazos los levanta forzosamente para adaptarse a la ley del marco de la estela. En estos dos brazos porta dos de sus objetos rituales: una caracola, shanka, en el izquierdo y una maza, gada, en el derecho. Debajo de su asiento o trono pueden verse dos figuras de serpientes-mujeres, serapendiyas, que podrían representar a Sesha y a Ananta, las serpientes sobre las que descansa y despierta en los intervalos de creación del mundo.

A ambos lados de Vishnu hay dos figuras femeninas, una de ellas es posiblemente Laskhmi. Arriba de estas dos figuras, aparecen otras dos figuras masculinas más

toscas y en la parte de arriba dos servidoras pliegan sus cuerpos hacia Vishnu, tocando instrumentos musicales.

Estéticamente en la estela se aprecia la delicadeza de los detalles decorativos muy abigarrados sin dejar un solo hueco vacío, pero ubicados perfectamente, jugando con los efectos de luces y sombras provocados por los numerosos entrantes y salientes de la estela.

Técnicamente puede valorarse la precisión en el trabajo del duro granito para crear con tanta perfección multitud de detalles, característica de la estatuaria pallava. Aunque la estela es un altorrelieve, en algunas zonas puede descubrirse un bulto redondo como en los brazos, en la cabeza y en las manos. En la estela puede apreciarse todavía restos de color negro, blanco y ocre, por lo que se deduce que estaría toda policromada.

El actual estado de conservación es bueno. Se ha puesto en el museo una plataforma de madera para proteger mejor la estela. La estela ingresó en el museo el 27 de diciembre de 1967 y se hizo su ficha de inscripción el 16 de noviembre de 1970.

FIGURA 5.

DEEPA- LAKSHMI.

Museo Nacional de Antropología de Madrid. Donación SANTOS MUNSURI, (nº de inventario- 8285).

India, estilo Nayaka. S. XIX.

Bronce a la cera perdida.

27 cm.

COMENTARIO-

Representa una lámpara votiva de gran importancia en los rituales celebrados en los templos. Son ofrecidas normalmente por personas que quieren mostrar su gratitud a los dioses. Estas lámparas votivas son de diferente tamaño y se conocen con el nombre de "deepa", a las que tienen forma femenina sosteniendo entre sus manos un recipiente en el que se coloca la mecha y se vierte el aceite, como esta. Este tipo de lámpara son las más populares, llegando incluso a encontrarse en pequeños altares existentes en las casas. Lashkmi, divinidad representada en la lámpara, es la pareja femenina de Vishnu, es la diosa de la riqueza y de la prosperidad. Descansa sobre un alto podio en forma de loto muy estilizado e invertido y este a su vez sobre una base cuadrangular. La diosa tiene dos brazos con los que sujeta el recipiente del aceite, aunque puede tener dos, cuatro y ocho manos, como en esculturas de otras colecciones. En la escultura de la colección SANTOS MUNSURI, tiene un águila sobre su hombro derecho. Al llevar las manos ocupadas sujetando el recipiente, lleva la concha coronando su tocado (la concha es el emblema y símbolo especial de Vishnu). Aparece ricamente vestida, con pequeñas incisiones en el bronce que simulan los pliegues del vestido y las ricas joyas que la cubren. Sigue fielmente la estética hindú de influencia cholla, aunque muy tardía, en cuanto a la falta de individualización personal, recurriendo a las analogías emocionales con las formas de la naturaleza para representar plásticamente los rasgos faciales: ojos en forma de pez, mentón como un mango...

La fecha de entrada al museo es de 1989.



FIGURA 6.

DEEPA- LAKSHMI.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-59, colección 112).

India del sur. Copia del estilo cholla. S.XIX ddC, aproximadamente.

Bronce a la cera perdida.

35 cm.

COMENTARIO-

Representa una lámpara votiva de uso ritual, religioso y doméstico, aunque algunas lámparas de este tipo pueden encontrarse indistintamente en los templos.

En la lámpara está representada, al igual que en la figura 5, la diosa Lakshmi, diosa de la belleza y la riqueza, que sujeta en sus manos un recipiente para verter el aceite en los rituales. El estilo es pallava tardío o rasgos chollas, como se aprecia en la composición poco recargada, simétrica y proporcionada. La diosa está de pie, en actitud muy recta y reposada, sobre un alto pedestal en forma de copa invertida. Va ricamente ataviada y enjoyada con grandes pendientes en forma de enorme botón, y peinada con una larga trenza que le cae hasta la cintura. Los rasgos faciales cumplen fielmente con la estética india en cuanto a la falta de individualización del rostro, buscando la belleza en las analogías con las formas de la naturaleza. Aparece con ojos almendrados y muy rasgados, nariz aguileña y labios carnosos. Lleva una falda con dos alas dentadas y lobuladas en los extremos decoradas con motivos en espirales y geométricos que se repiten en todo el bronce mediante incisiones.

La parte trasera está menos trabajada que la delantera, posiblemente debido a que estas imágenes de culto se adoran sólo frontalmente, cuidando un único punto de vista o debido a su ubicación en el altar.

El actual estado de conservación es bueno pues fue restaurada en el museo por J. Sancho, quien soldó los pies a la base y arregló las roturas que

presentaba. Le cubre una fina pátina verde en algunas partes de la base, el vestido y la cabeza, provocada por el paso del tiempo. El ingreso del bronce en el museo se produjo en noviembre de 1960 y la ficha de inscripción se hizo el 30 de noviembre de 1970.

FIGURA 7.

LAMPARA VOTIVA DE LAKSHMI SOBRE UN ELEFANTE.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-48, colección 112).

India, Madhya Pradesh. S. XVIII- XIX, aproximadamente.

Bronce fundido.

13.8 cm.

COMENTARIO.

Representa a la diosa Lakshmi sobre un elefante, energía femenina del dios Vishnu. Es una lámpara votiva en forma de candil, como se aprecia perfectamente por el asa de la parte trasera que sirve para sostenerla. Este asa es una prolongación de la cola del elefante sobre el que monta la divinidad. Su función sería ritual y religiosa de uso privado o doméstico en altares particulares. Toda la figura se levanta sobre una plataforma cuadrada. El elefante sujeta en su trompa un pequeño candil para verter el aceite, forma que se repite en los cinco candiles que sujeta la diosa en sus manos. La diosa va sentada sobre el elefante como se sientan los príncipes en los festivales y cabalgatas. Tanto la diosa como el elefante van ricamente ataviados con joyas y collares, llenos de campanillas y cascabeles. En los adornos del elefante pueden apreciarse tiras de decoración geométrica, de la que penden borlas. El elefante va coronado por un dosel en forma de serpiente cobra, rematada por seis cubiletes para verter aceites.

La composición de la pieza es doble, pero en conjunto potencia la idea de unidad, a la vez que valora cada una de las partes independientemente.

El actual estado de conservación es bueno, pero la figura está desgastada por el uso en zonas como la cara o el palanquín, y la recubre una fina pátina verde. La pieza ingresó en el museo en 1960 y se hizo su ficha de inscripción en 1970.

FIGURA 8.

DIOSA LAKSHMI SOBRE UN BUHO.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario- 194-37, colección 194).

India, Calcuta. S. XIX.

Bronce fundido.

19 cm.

COMENTARIO-

Representa a la diosa Lakshmi, diosa de la fortuna, la belleza y del amor, esposa de Vishnu, personificación de la belleza femenina.

Toda la pieza apoya sobre un pedestal redondo en forma de copa invertida, liso sin ningún tipo de decoración. Está sentada sobre un buho y rodeada por una aureola de llamas de la que cuelgan dos anillas en forma de flor de loto- símbolos de la diosa-, y remata en una forma de abanico calado. La diosa aparece muy estilizada y esquematizada, al igual que el buho, que es muy abstracto y geométrico con las alas abiertas, y, en vez de pico una anilla de la que cuelga otra pieza con forma de flor de loto.

Los adornos están realizados mediante un hilo de una resina dúctil denominada dhuma.<sup>147</sup> La fundición es en molde, al no presentar la pieza excesivos detalles.

El estado de conservación de la pieza es bueno, pero tiene una rotura sin reparar en la base. La pieza ingresó en el museo el 23 de noviembre de 1967, y se hizo su ficha de inscripción el 26 de noviembre de 1968.

---

<sup>147</sup> En REEVES, *Cire perdue casting in India*, según ficha del museo.

FIGURA 9.

LAKSHMI BAJO PALANQUÍN SOBRE UN ELEFANTE.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 194-568, colección 194).

India, Madhya Pradesh. S.XVIII-XIX, aproximadamente.

Bronce fundido.

18 cm.

COMENTARIO-

La figura representa a una divinidad femenina- la diosa Lakshmi, energía femenina del dios Vishnu. Lakshmi es la diosa de la belleza y suele aparecer siempre como una mujer joven y hermosa. En este caso Lakshmi va sentada sobre un elefante y bajo un baldaquino o palanquín troncopiramidal, todo calado con decoración de rombos, y que remata en una forma de abanico o concha abierta- la concha es el símbolo de la diosa, pues se supone según su mitología que nació de una batida del océano. Del palanquín cuelga un dosel con decoración de punta de flechas entre las que se oculta el rostro de la diosa. Estas puntas de flecha se unen por anillos. El palanquín se apoya en el elefante mediante unos enganches de anillas (la cuerda o alambre que lo sujetaba se ha perdido y actualmente ha sido substituida por una cuerda, restaurada por el Museo).

El elefante es muy esquemático en su anatomía, por ejemplo las orejas, que no reproducen fielmente la realidad. El elefante lleva un penacho en la cabeza y adornos hechos con incisiones, que simulan grecas, en la cabeza y el cuello del animal- es decir va adornado de gala, como se les viste en festivales o como montura de príncipes. El elefante apoya las patas delanteras y traseras en dos barritas muy finas, que hacen el efecto de balanceo o mecedora, y que contribuyen a simular el paso lento, sinuoso y rítmico del elefante. La figura femenina de Lakshmi es también muy esquemática, como una muñeca sencilla y que abre los brazos en gesto de saludo en un desfile. En la mano derecha lleva un recipiente y en la izquierda un objeto que podría ser la caracola- símbolo de Vishnu.

A pesar de la esquematización , el conjunto es de gran calidad estética por la soldadura compositiva, conseguida gracias al efecto del balancín. Posiblemente se trate de un objeto de uso religioso privado para algún altar, o que formase parte de un conjunto de esculturas de divinidades sobre elefante, imitando algún desfile. Lo cierto es que existen piezas iguales a éstas, como puede comprobarse en el libro de Cornelia Mallebrein sobre la colección del museo de Colonia, procedentes de Madhya Pradesh, y con sentido religioso.

Técnicamente puede apreciarse que la fundición del bronce se hizo en varias piezas, que luego se soldaron para formar el conjunto total.

El actual estado de conservación es bueno. Falta sin embargo una punta de flecha de la parte delantera que debería colgar del palanquín. La pieza fue adquirida en Calcuta (Bengala). Ingresó en el museo el 20 de diciembre de 1967 y se hizo la inscripción el 30 de septiembre de 1970.

FIGURA 10.

FIGURA SOBRE CABALLO DE LAKSHMI- NARAYANA.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-34, colección 112).

India, Poona (Maharashtra). S. XVIII-XIX, aproximadamente.

Bronce fundido.

12.5 cm.

COMENTARIO-

La interpretación de este bronce es bastante compleja, pues podría representar a varios dioses, e incluso a algún héroe local, pero la teoría más exacta es que se trate del dios Vishnu, aspecto preservador de la trimurti hindú. Los conjuntos en los que el dios sujeta en su rodilla izquierda a la diosa Lakshmi de mucho menor tamaño, en actitud amorosa, se denominan Lakshmi- Narayana.<sup>148</sup> Otras teorías le identifican con Kande Rao, un héroe popular de la región del oeste de India, que es mitificado popularmente con un posible avatar del dios Shiva- de ahí la presencia del tridente en una de sus manos.<sup>149</sup> La última posibilidad es que sea Rao Dev, el marido de Malvi Dev, quien montando en su caballo protege a los pueblos de la zona oeste de India; e, incluso una vez al año, se celebra un festival en su honor.<sup>150</sup> Cualquiera de estas interpretaciones sería válida.

Todo el bronce se levanta sobre una plataforma rectangular que cumple con la función de pequeño pedestal. El estilo del bronce imita la ejecución de los bronce hindúes de las dinastías drávidas del sur en cuanto a la estética y a las proporciones simétricas y compensadas. No obstante, existe una desproporción anatómica entre el caballo muy pequeño para el jinete que lo monta. El dios va ricamente

---

<sup>148</sup> En FREDERIC. P.660.

<sup>149</sup> BUSSABARGER. P. 106.

<sup>150</sup> Jyotindra Jain, Aarti Aggarwala. P. 36.

ataviado con joyas, adornos y un tocado con decoración reticulada y que termina en una forma bulbosa. El caballo lleva un pequeño penacho como adorno de la cabeza en forma de punta de flecha. También tiene pulseras en las patas y riendas con decoración a base de triángulos. El protagonista tiene cuatro brazos en los que sujeta: una espada y una caracola en los brazos derechos, y un tridente y a la figura femenina en los izquierdos.

Técnicamente el conjunto está compuesto por dos piezas desmontables; por un lado el caballo, y por otro el jinete que se engancha con una anilla al anterior a través de un vástago en la silla de montar.

El actual estado de conservación muestra una fina pátina verde.



FIGURA 11.

CABALLO CON JINETE. LASKHMI- NARAYANA.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-54a/ 54b, colección 112).

India central, Maharashtra. S. XIX, aproximadamente.

Bronce fundido.

13.5 cm.

COMENTARIO-

Es una pieza que simbólicamente representa al dios Vishnu con la diosa Lakshmi sobre sus rodillas, en un conjunto que se llama Lakshmi-Narayana. Este conjunto es mucho más tosco y esquemático que la figura 10. Todo el bronce se apoya en un podium rectangular escalonado, decorado con incisiones, que a su vez reposa en una fina plataforma. Son dos piezas independientes pero unidas mediante un vástago en la montura del caballo, donde se inserta el jinete con una anilla. El caballo va adornado con riendas decoradas mediante incisiones y formas abotonadas. Lleva un penacho en forma de punta de flecha. El jinete es un muñeco nada naturalista y sólo destaca la sonrisa muy acentuada. En la mano izquierda sujeta a la figurilla de la diosa, muy pequeña, e igual de esquemática que el dios. En la mano derecha lleva una espada o jambiya.

Técnicamente el conjunto es bastante tosco en el tratamiento del bronce de la figura, pero no en el caballo que tiene mayores pretensiones realistas y naturalistas.

En el actual estado de conservación se observa una pátina verde por todo el bronce.

FIGURA 12.

LAMPARA VOTIVA CON FIGURA DEL AGUILA GARUDA.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 194-612, colección 194).

India. Copia del estilo nayaka. S. XIX, aproximadamente.

Latón fundido y cincelado.

15.5.

COMENTARIO-

Es una lámpara votiva, utilizada en los rituales religiosos, que representa al aguila Garuda, (ser mítico mitad hombre, mitad aguila que simboliza la montura del dios Vishnu). Todo el conjunto se levanta en un pedestal cuadrado con decoración geométrica y sobre el que descansa en su parte izquierda una cobra-demonio que Garuda mató, ya que en su mitología, Garuda es enemigo mortal de las serpientes. Garuda está en actitud orante con la rodilla izquierda apoyada en el suelo y las dos manos juntas. Sigue la estética nayaka con la nariz aguilena y pronunciada en forma de pico, ojos almendrados y grandes orejas en formas de caracol con decoración espiral incisa. Lleva dos alas lobuladas con decoración incisa de pequeñas rayitas que imitan las plumas del aguila. Va enjoyado con brazaletes, pulseras en las muñecas y tobillos. Le cubre el cuerpo un calzón hindú que termina también en forma de ala lobulada y lleva un pequeño gorrete cilíndrico en el que apoya la lámpara. Completa el conjunto la lámpara que sale de un tallo de la parte trasera y se apoya en la cabeza de Garuda. La lámpara en forma de flor con pétalos abiertos, se llena de aceite, y se utiliza en los rituales religiosos.

El actual estado de conservación es bueno. La pieza ingresó en el Museo el 25 de diciembre de 1967 y se hizo su ficha de inscripción el 14 de octubre de 1970.

FIGURA 13.

FIGURA DEL AGUILA GARUDA.

Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Colección RIVIERE, (nº de inventario 1970/70/8).

India del norte. Estilo rajput. S.XIX.

Bronce fundido.

11 cm.

COMENTARIO-

Representa al aguilá Garuda; montura del dios Vishnu. Es típico representarle sólo, como en este caso, o como montura de Vishnu con el propio dios.

La iconografía de esta imagen no sigue la iconografía tradicional que le representa estático, rígido y muy serio. En esta escultura, está en posición danzante sobre una amplia flor con los pétalos abiertos y muy separados. La pierna derecha se inclina y apoya sobre la punta del pie. Contorsionea ligeramente la cadera hacia un lado en un movimiento de máxima tensión. Tiene cuatro brazos; en el izquierdo superior sujeta un tambor con el que acompaña el baile; en los otros adopta diferentes mudras; en el izquierdo inferior, Suchi mukha hasta (gesto de universalidad). Le rodea una serpiente por el cuello (una cobra).

Lleva un amplio tocado terminando en forma de concha y una capa de plumas que le cubre la cabeza por la parte trasera. El cuerpo lo lleva adornado con multitud de joyas, pendientes y pulseras. En la frente lleva el símbolo de la sabiduría en forma de flor.

La pieza es de bronce macizo fundido en dos piezas: el cuerpo está unido a la base mediante un tornillo, fácil de desmontar y separar, así, ambas piezas.

El actual estado de conservación es bueno, aunque con una ligera pátina verde por algunas zonas del cuerpo y el pedestal. La fecha de entrada al Museo se produjo en 1970.

FIGURA 14.

MEDALLÓN DECORATIVO DE KRISHNA Y LAS GOPIS.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 194-569. Colección 194).

India, Calcuta. S. XVIII. Estilo bengalí.

Barro modelado y cocido, terracota.

18 cm de diámetro y 4.5 cm de grosor.

COMENTARIO-

Es una pieza en forma de medallón circular con un modelado es muy refinado, cuidadoso y delicado, como se observa en los pequeños detalles de las figuras representadas. Todo el conjunto está bordeado por dos anillos decorados con pequeñas incisiones.

Representa al dios Krishna bailando entre las gopis o pastoras. Krishna es el octavo avatar del dios Vishnu. Su adoración es tan grande dentro del fervor hindú, que ha pasado a formar parte esencial del panteón de los dioses más venerados. Esta escena se denomina lila rasa, y representa a Krishna rodeado por Radha, su pastora preferida, mientras su hermano Balarama, otro avatar de Vishnu, les contempla. En el círculo exterior bailan un grupo de 16 pastoras, agarradas de las manos. Todas estas pastoras bailan frenéticamente con posturas sensuales y delicadas, girando la cabeza de dos en dos, de manera que ninguna queda sola en su baile o su mirada. Todas van ricamente ataviadas y enjoyadas.

El medallón formaría parte de la decoración de algún templo,<sup>151</sup> por lo que ahora está fuera de contexto. El paramento que decoraría normalmente se supone que contaría con más escenas de la vida de Krishna.

El actual estado de conservación es bueno. La pieza ingresó en el Museo el 20 de diciembre de 1967.

---

<sup>151</sup> Por comparación con el medallón del libro INDIAN TERRACOTAS ART, que representa la misma escena del templo Bansavati de Basudeva, al oeste de Bengala.

FIGURA 15.

ESTATUILLA DE KRISHNA.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario- 112-31, colección 112).

India. Orissa. S. XVIII-XIX, aproximadamente.

Bronce a la cera perdida.

16.5 cm.

COMENTARIO-

Representa la figura del dios Krishna en su faceta Venugopala como pastor de ganado. Toda la pieza se levanta sobre un pedestal en forma de tambor, decorado con círculos y formas romboidales, típicamente indias. Le falta la flauta, que es característica de las representaciones iconográficas de este dios, como puede apreciarse en las posturas de las manos ahuecadas. La flauta se ha interpretado como símbolo de virilidad en muchas culturas; esta idea se corresponde con la imagen del Krishna joven, que enamoraba a todas las pastoras con el sonido de su flauta. Lleva un pequeño tocado que termina en una forma acebollada, y una falda con una gran lengua que cae hasta el suelo. Como joyas le adornan grandes pendientes y una tira de bolitas por los muslos. Los rasgos faciales de la cara son muy expresivos, esbozando la sonrisa a la vez que mira abiertamente al espectador, reflejando cordialidad, alegría y la juventud propia del dios joven.

Técnicamente es un bronce a la cera perdida. La figura es maciza y muy musculosa, resaltándose mucho las masas que crean volúmenes gruesos, característica también del estilo nayaka.

El actual estado de conservación es bueno, con una finísima pátina verde en la parte de la base y del tocado.

FIGURA 16.

FIGURA DE KRISHNA VENUGOPALA.

Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Colección RIVIERE, (nº de inventario 1970/60/9).

India, Mysore. S.XIX, aproximadamente.

Madera de sándalo.

15 cm.

#### COMENTARIO-

Representa al dios Krishna, avatar del dios Vishnu, en su etapa de juventud, como pastor de vacas. La postura es de bhanga, flexión doble: hombros y cabeza hacia el lado derecho y cadera hacia la izquierda, apoyando únicamente la punta del pie). Los brazos los levanta flexionando hacia el pecho en actitud de tocar la flauta (atributo característico en las esculturas de Krishna como pastor), aunque la flauta se ha perdido.

Va ataviado con un amplio pantalón bombacho con multitud de pliegues, que cruza entre las piernas, muy marcados y trabajados mediante profundas incisiones en la madera. Lleva un gran collar hasta medio muslo, un alto tocado coronado por tres llamas de fuego y rodeado de una aureola y una enorme capa recogida en los hombros y que cae por la espalda hasta los pies. Unos grandes pendientes, pulseras, y anillos adornan toda la figura. La cara tiene los rasgos muy marcados, estilizados y esbozando una atractiva sonrisa en los labios. La parte trasera, aunque menos trabajada, también cuenta con algunos pliegues en el cuerpo simulando la caída de la capa y la aureola de la cabeza.

Desde el punto de vista artístico hindú es de gran calidad por lo delicado de sus facciones, que cumplen con la estética establecida en los *Shilpa Shastras*.

El actual estado de conservación es muy bueno. La pieza entró en el museo en 1970.

FIGURA 17.

ESTATUILLA DE LA PASTORA RADHA.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 194-605, colección 194).

India, Oria (Orissa). S. XVIII-XIX.

Bronce.

12.5 cm.

COMENTARIO-

Representa una figura femenina que está identificada como Radha, la pastora preferida del dios Krishna, por referencia con una escultura que hay en el Museo de Nueva Delhi.

Toda la figura se apoya sobre un alto pedestal en forma de copa invertida con adornos de pétalos de loto. Va desnuda, pero ricamente enjoyada con pulseras, anillos, brazaletes, tobilleras, collares y dos enormes pendientes en forma de botón. El peinado consiste en una larga trenza que le cae hasta más abajo de la cintura, y con adornos en el pelo a base de cintas y collares con perlititas.

La figura es regordeta, rechoncha, prieta de carnes, muy bien conseguido este efecto con el tratamiento del volumen del bronce. Es muy expresiva tanto en los gestos delicados de su mano derecha, el hasta mukula que significa amor, como en los rasgos faciales de ojos almendrados y boca sonriente y jugosa. Su anatomía queda expresada en la abundancia de sus formas sexuales, aunque tan sólo se pincelen ligeramente otros rasgos como las rodillas con dos pequeñas incisiones.

Técnicamente pueden apreciarse algunas uniones de la soldadura en la base de la estatuilla.

El actual estado de conservación de la pieza es muy bueno, aunque con una ligera pátina verde en algunas zonas como las piernas. La estatuilla fue adquirida en Nueva Delhi, e ingresó en el Museo el 24 de Diciembre de 1967. Su ficha de inscripción se hizo el 9 de Octubre de 1970.

FIGURA 18.

SHIVA NATARAJA.

Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Colección RIVIERE, (nº de inventario 1970/60/4).

India. Copia del estilo cholla. S.XIX.

Bronce a la cera perdida.

24 cm.

COMENTARIO-

Es una representación de Shiva danzante, una de las más características de este dios, y divulgada por todo el sudeste asiático por la dinastía drávida del sur, los Cholla. La escultura de la colección Riviere representa a Shiva en posición danzante, que indica la danza de la creación del mundo. La postura es alaripu, inicia su danza apoyando el pie derecho (apasmara purusa) en el suelo sobre un hombrecillo, tumbado boca abajo pero con la cabeza levantada (el enano Mayulaka), personificación del mal. El enano y su pequeñez son símbolo de deformidad, ignorancia e inferioridad y por ello en las imágenes del Shiva danzante, la deidad es representada bailando sobre el cuerpo postrado de un demonio enano, el cual simboliza la ceguera de la vida, la ignorancia del hombre, su pequeñez. La victoria sobre ese demonio significa obtener la verdadera sabiduría.

La omnipotencia y poder de Shiva es simbolizado por sus cuatro brazos: en el izquierdo superior lleva una llama de fuego (vadabhagni) que destruirá el universo al final de los tiempos; en el derecho superior el tambor (damaru) para acompañar la danza cósmica. En la mano derecha inferior la postura abhaya mudra que indica bienaventuranza; y la izquierda inferior cae hacia el suelo como la trompa del elefante en gaja hastamudra.

Los movimientos del dios Shiva nunca son sistemáticos como los de otros dioses. Sus gestos de bienaventuranza representan la concesión de la gracia del dios hacia el mundo. Su danza aunque frenética, nunca es desordenada, su actitud es de máximo movimiento (atibhanga), pero siempre bajo una atenta



mirada de la estética que impide el desbordamiento de la pasión y de la forma. Shiva va desnudo y le cubre sólo un collar enorme hasta el pecho. Lleva pulseras en pies, brazos y muñecas con cascabeles para acompañar el ritmo de la danza. Lleva un gran tocado coronado por una concha con motivos marinos, flores y serpiente, (jata mukuta). En la frente tiene el símbolo de la percepción extrasensorial o tercer ojo de Shiva.

Le rodea un mandala de llamas de fuego y se apoya en una base o pedestal con forma de flor de loto (makarasana).

Técnicamente es un bronce a la cera perdida, que demuestra el dominio en la fundición del metal, dada la complicada postura del dios.

El actual estado de conservación es muy bueno, sin apenas pátina verde recubriéndolo.

FIGURA 19.

FIGURA DEL DIOS SHIVA EN SU ASPECTO DE BHAIRAVA.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-33, colección 112).

India. Maharashtra o Madhya Pradesh. S. XIX.

Bronce a la cera perdida.

14 cm.

COMENTARIO-

Representa la figura del dios Shiva bajo su aspecto terrorífico, como destructor y sacerdote de sacrificios, denominado Bhairava. La figura está rodeada por una aureola dentada, que remata en un penacho en forma de globo, símbolo del lingam, culto fálico al dios Shiva, que se repite en la parte derecha del pedestal sobre el que se levanta.

Lleva en su mano derecha un cuchillo ritual, y en su mano izquierda un recipiente, identificado por algunos autores como el vaso del bétel.<sup>152</sup> Va adornado con brazaletes, tobilleras, pulseras y collares, así como, grandes pendientes en forma de botón. Como indumentaria se viste con el característico doti indio. De los brazaletes que decoran sus brazos salen dos formas : una llama del derecho, y un flor de loto estilizada del izquierdo. Los rasgos de la cara son muy expresivos, con gesto de fiereza y terror, al igual que la actitud amenazante con que pliega los brazos hacia el espectador.

Técnicamente es un bronce a la cera perdida, que imita los bronceos chollas, aunque le falte soldadura a la fundición.

El actual estado de conservación es bueno, con una fina pátina verde solo en algunos lugares, como el pedestal las piernas y la aureola. La pieza ingresó en el Museo en 1960, y se hizo su ficha de inscripción en 1970.

---

<sup>152</sup> En Mallebrein. P. 83.

FIGURA 20.

FIGURA DEL DIOS SHIVA EN SU ASPECTO TERRORÍFICO COMO BHAIRAVA.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 117-9).

India del sur, Karnataka. Estilo de Vijayanagar. S.XVI.

Placa de latón repujada.

19 cm.

COMENTARIO-

Esta pieza representa al dios Shiva en su aspecto terrorífico que se denomina Bhairava. El dios Shiva está rodeado por una aureola lobulada rematada por una cobra, la serpiente es un animal unido siempre al dios Shiva y que en cosmología representa la espiral cósmica del mundo que nace y muere en un eterno ciclo, simbolizado perfectamente en los dos aspectos de Shiva como creador y destructor. Junto a él, aparecen animales que representan al toro Nandi, montura del dios Shiva, junto con adornos geométricos y florales. Toda la aureola en forma de llamas recuerda la luz y el fuego, prabhâ mandala que siempre rodea al dios.

A los pies de la aureola y a ambos lados del dios, hay dos figuras muy difíciles de distinguir porque están muy desgastadas y su representación es muy abstracta, pero que bien podrían ser su energía femenina, Parvati, y algún santón. El dios tiene cuatro brazos: en los dos superiores lleva un hacha en el derecho, y un arco en el izquierdo, y, en los inferiores, un tridente en el derecho, y una maza en el izquierdo. Como indumentaria lleva un alto tocado fálico, idea muy asociada a Shiva, y una falda con un cinturón adornado con botones y pulseras en los tobillos.

El conjunto resulta esquemático y geométrico, intentando sólo enfatizar aquellos aspectos que se quiere destacar como la figura central, pero sin buscar el detalle estético sino el simbolismo de los objetos.

El estado de conservación de la figura no es muy bueno, pues está muy desgastado por el uso y recubierto por una gruesa pátina verde.

FIGURA 21.

CABEZA DEL DIOS SHIVA.

Colección privada. Madrid.

India del sur, Tamil Nadu o Kerala. Estilo cholla. S.

IX, aproximadamente.

Piedra arenisca amarillenta.

13 cm.

COMENTARIO-

Es una cabeza aislada, del dios Shiva, por lo que no puede valorarse totalmente en la actualidad, al aparecer separada del cuerpo y del grupo donde formaba parte.

Lleva un alto tocado, típico del dios en las esculturas del sur, denominado Karanda mukuta; le falta la parte que lo coronaría, que son formas circulares anilladas y rematadas por una bola, que simboliza el lingam fálico. El resto del tocado que se conserva, como puede apreciarse, está adornado por flores, guirnaldas, bolas y una llama de fuego en el centro protegida por un arco lobulado muy estilizado. En la frente lleva la marca de Shiva o tercer ojo, interpretado como los tres mundos: pasado, presente y futuro. Otra leyenda cuenta cómo la diosa Uma tapó los ojos de Shiva, quedando el mundo a oscuras sólo por un instante, pues rápidamente emanó la luz de su frente. Sigue fielmente, la estética india, en cuanto a los ojos almendrados, la boca carnosa y las cejas en forma de rama de árbol, alejada de toda individualización y buscando la perfección de la belleza, idealizada en las analogías emocionales con la naturaleza.

El estado actual de conservación muestra roturas en la zona de la nariz y el tocado, al ser la parte más prominente.

FIGURA 22.

DIOS SHIVA COMO SHADU.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-24, colección 112).

India, Taxila. Estilo Kushana-gupta, S.III-IV ddC.

Terracota y estuco blanco con restos de policromía.

18 cm.

COMENTARIO-

Se trata de un santón hindú o de algún sacerdote shaiva, de la secta del dios Shiva. Aunque podría tratarse del propio dios Shiva, ya que en ocasiones el dios se relaciona con la humanidad en la personificación de un austero asceta de pelo largo y ceniciento, que vive en los bosques y enseña a los hombres con sus ejemplo el poder espiritual alcanzable mediante austeridades, privaciones, mortificaciones etc... <sup>153</sup> Pero lo más normal, es que se trate de Shiva por sus cuatro brazos, símbolo de omnipotencia, atributo sólo de las imágenes de culto que representan grandes dioses; dos de estos brazos, los superiores han desaparecidos. En sus manos apretadas contra el pecho porta un hacha y otro atributo, imposible de distinguir por lo desgastado. Los dos brazos superiores saldrían de la espalda como puede comprobarse por los dos muñones rotos a partir del codo, al igual que las piernas rotas a partir de la rodilla. Los rasgos faciales son indios con ojos almendrados, bigote largo y gran melena simulada mediante incisiones; así como la típica falda o dotti hindú. Lleva dos collares de cuentas redondas.

Es una figura de tradición helenística en la ejecución y manera de trabajar y modelar la terracota, pero totalmente india en su lenguaje formal y en el tema representado.

El museo restauró la figura con una pequeña plaquita de escayola con lo que no podemos saber si se trataba de un estatuilla esculpida hasta los pies o sólo hasta las rodillas. El actual estado de conservación es bueno, con algunas roturas.

---

<sup>153</sup> En Wilkins, opus cit. P. 263.

FIGURA 23.

DIOS SHIVA COMO JINETE SOBRE CABALLO O SHIVAJI  
DIVINIZADO. (1627-1680).

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario- 117  
8A/ 8B. Colección 117).

India, Maharashtra. Estilo maratha. S. XVII.

Bronce a la cera perdida.

18 cm.

COMENTARIO-

Este bronce, característico de Maharashtra, representa a un dios armado sobre un caballo. El jinete tiene cuatro brazos, símbolo de la omnipotencia de los dioses hindúes, aunque también puede ser un héroe local, o personaje histórico como Shivaji, divinizado hasta el punto de concederle los cuatro brazos de la omnipotencia. Sin embargo, lo más acertado, tal y como indica la ficha del Museu, es que se trate del dios Shiva, al que le faltaría en uno de sus brazos la figura de Parvatti, (como a la figura estudiada en el libro de Cornelia Mallebrein y Braus Heidelberg).

En los cuatro brazos el jinete lleva: en el derecho superior una flecha, y un hacha en el inferior, y, en el izquierdo superior un cuchillo, mientras con el inferior sujeta las riendas. La figura lleva un alto tocado, típico de los tocados del imperio de Vijayanagar (S.XIV-XVI), que consiste en una serie de cuerpos cilíndricos muy altos coronados por una bola. Del tocado cuelgan dos lenguas que caen hasta los hombros, también propios del estilo de Vijayanagar.

Va adornado con collares, brazaletes y pulseras, marcados por las incisiones en el bronce.

Los rasgos faciales están muy marcados resaltando la aguilena y pronunciada nariz, como exige la estética india, para cumplir la norma de belleza idealizada.

El caballo va ricamente enjaezado con riendas y collares llenos de cascabeles y campanillas. Anatómicamente es desproporcionado con respecto al jinete, ya que éste es de mucho menor tamaño. Las patas del caballo no están trabajadas, y apoyan en una

base rectangular en forma de marco, de cuya parte trasera salen dos vástagos cuadrados para enganchar a otras partes, formando un conjunto, y unido a un podium más grande.

Técnicamente la fundición de la pieza es a la cera perdida y muestra grandes diferencias entre la parte superior del jinete muy trabajada, a pesar de la masa y volumen rígido, y la parte del caballo, menos naturalista. Ambas piezas se unen mediante un vástago en la montura, donde se engancha el jinete a través de un aro en su parte trasera.

El estado de conservación es bueno aunque recubierto en algunos lugares por una pátina verdosa.

FIGURA 24.

SHIVA COMO JINETE A CABALLO.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 117 4a/ 117 4b. Colección 117).

India, Maharashtra. Estilo maratha. S.XVII, aproximadamente.

Bronce a la cera perdida.

15 cm.

COMENTARIO-

Representa al dios Shiva a caballo, tratado como un héroe local. El conjunto se apoya en una base alta rectangular y escalonada que tiene dos cuerpos en forma de aros para unir con otra figura formando un conjunto. El jinete tiene cuatro brazos con los que sujeta: una cobra en el superior izquierdo, y un tridente (aparece roto) en el superior derecho; en los dos inferiores, lleva un escudo y una espada. Todos estos objetos son atributos del dios Shiva, símbolos de su poder físico y espiritual, por los que se le identifica como tal. El jinete lleva un alto tocado de formas cilíndricas y piramidales del que cuelgan dos lenguas que caen hasta los hombros, imitando el estilo de Vijayanagar. Sus joyas son más pobres que las del jinete anterior (figura 23) y marcadas solamente por unas pequeñas incisiones en los muslos y el pecho. El tamaño del caballo es desproporcionado y mucho más pequeño que el dios, que casi apoya sus piernas en el suelo.

La figura se une al caballo mediante un vástago, que sale de la montura y que se engancha mediante una anilla a la espalda del jinete.

Técnicamente es un bronce a la cera perdida. La fundición es bastante tosca pues no se fija en excesivos detalles decorativos del jinete ni del caballo y el resultado no es excesivamente refinado.

El estado de conservación muestra una gruesa pátina verde, pero sólo en algunas zonas de la pieza como el caballo y los brazos de la escultura.



FIGURA 25.

ALTARCILLO SHAIVA.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 194-623, colección 194).

India, Maharashtra. S.XVIII aproximadamente.

Bronce.

10 cm.

COMENTARIO-

Representa un altar icónico de forma octogonal, que se apoya en cuatro patas muy cortas, y que tiene dos enganches de forma rectangular en la parte delantera para añadirlo a otro conjunto o engachar unas lámparas. En el centro del altar se levanta un yoni (vagina) en forma de candil sobre el que se incrusta el lingam (falo) y del que surge la cabeza de Shiva, por lo que este conjunto se denomina mukhalingam.

El yoni tiene una abertura en forma de canal prolongado por el que caen los líquidos que se ofrecen en los rituales shaivas.

Alrededor del mukhalingma hay cuatro figuras dispuestas de cara a él. Estas figuras representan: el toro Nandi, montura de Shiva y siempre presente junto al lingam, el dios Ganesha, dios de la sabiduría con aspecto de elefante e hijo de Shiva. Ganesha lleva en sus manos cuatro de sus objetos rituales: el sonajero y una maza en las dos superiores, y una bola con alimentos y un rosario en las dos inferiores. Las otras dos figuras son humanas en actitud orante y oferente, una de las figuras es Parvati, su energía femenina. La figura de Shiva es esquemática con grandes pendientes como botones, y un turbante con forma fálica.

Técnicamente, puede apreciarse cómo las figuras están fundidas en moldes separados y luego soldados a la base octogonal, por lo que aparece un tornillo que une el yoni al resto del altar.

El estado actual de conservación puede distinguirse una pátina verde que recubre todo el altar. El altar se adquirió en Nueva Delhi.

FIGURA 26.

ALTARCILLO SHAIVA.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 194-630, colección 194).

India, Gujarat. S. XIX.

Bronce.

3 cm.

COMENTARIO-

Es un altarcillo shaiva para el culto familiar que se levanta sobre una plataforma cuadrada y escalonada. Sobre esta plataforma aparece un yoni en forma de candil y con un lingam encima, que simboliza el sentido de fertilidad y fecundidad característico del mundo agrícola, del que participa el hinduismo.

El yoni tiene un canal para que caigan los líquidos que se vierten durante el ritual. Enfrentado al lingam aparece el toro Nandi, la montura de Shiva, en su posición de reposo, acentuando ese sentido de potencia fecunda y sexual, controlado por su amo. Junto al toro Nandi aparece una especie de raqueta perfilada por líneas, en cuyo centro hay cinco bolas a modo de ofrendas. Esta extraña forma termina en un extremo con una anilla para engancharlo o sujetarlo a otro cuerpo. En torno al altar hay cuatro figuras femeninas en actitud orante con las piernas cruzadas en postura padmasana y agarradas de la mano. Aparecen unidas por la espalda por una gruesa tira de bronce, que muestra como se han soldado para ayudar a fijarlas de una manera más segura. Al lado de estas cuatro figuras femeninas hay dos figuras más con ofrendas votivas pero no unidas por la tira de bronce, sino aisladas. Junto con estas figuras vuelven a aparecer, como en otros altarcillos el dios Ganesha y al otro lado una serpiente cobra, con el mismo sentido de fertilidad y de movimiento cósmico de la espiral.

Técnicamente el trabajo de fundición es algo tosco, pues las caras apenas aparecen esbozadas y muy poco trabajadas. Lo que se marca más son las joyas y las coronas con que se adornan las figuras. El resultado es bastante sencillo, pretendiéndose más el significado simbólico, que la propia representación

naturalista de las imágenes.

El actual estado de conservación muestra numerosos desgastes por el uso y recubierto por algunas zonas de una pátina verde. La fecha de ingreso es del 26 de diciembre de 1967 y la ficha de inscripción se hizo el 20 de octubre de 1970. El altar se adquirió en Nueva Delhi.

FIGURA 27.

ALTAR SHAIVA, LINGAM Y YONI.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 194-346, colección 194).

India, Cuttack (Orissa), S. XIX.

Piedra blanca tallada.

10 cm.

COMENTARIO-

Es un altar doméstico en forma de candil con el pie circular, sobre el que se levanta la representación del lingam de Shiva, con un sentido totalmente simbólico de fertilidad. Aparece incrustado en un seno de piedra (yoni), que representa la vagina femenina, para completar la idea de fertilidad de dos principios en uno. El yoni tiene una abertura para que caigan los líquidos con los que suele rociarse este altarcillo, que suele adornarse con flores, aceites y ungüentos. En la parte interior de la base plana del candil hay una inscripción haciendo referencia a Shiva.

Artísticamente es sencillo, tanto en su ejecución técnica, como en la ausencia de detalles.

El actual estado de conservación es muy bueno dada la modernidad de la pieza.

FIGURA 28.

CABEZA DEL DIOS SHIVA, MUKHALINGA.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-61, colección 112).

India, Orissa. S. XIX, aproximadamente.

Latón.

14 cm.

COMENTARIO-

Representa un lingam figurativo, denominado mukhalingam, puesto que aparece el rostro de Shiva, personificación de la adoración al culto fálico. Es un rostro muy expresivo pero esquemático. Tiene grandes ojos almendrados y saltones, boca en forma de grano de café, bigotes ondulados como una culebra y cejas en forma de rama de árbol. Cumple totalmente con la estética hindú, basada en las analogías emocionales con la naturaleza. En la frente aparece el tercer ojo de Shiva, símbolo de la luz que deshace las tinieblas. De las orejas colgarían pendientes, actualmente desaparecidos, como puede observarse por los agujeros taladrados en el lóbulo. En la cabeza hueca se insertaría un cuerpo de tela, vistiendo a la imagen. En la base del cuello, se distingue una pequeña protuberancia, que es la representación esquemática del lingam abstracto.

Las tres cabezas de la colección 112, catalogadas como mukhalingam, son bastantes sencillas técnicamente. Artísticamente cabe destacar la sencillez de las piezas cumpliendo fielmente con la estética hindú, en cuanto a las analogías emocionales con la naturaleza.

El actual estado de conservación es bueno. La pieza ingresó en el Museo en noviembre de 1960, y se hizo su ficha de inscripción el 21 de noviembre de 1970.

FIGURA 29.

CABEZA DEL DIOS SHIVA, MUKHALINGAM.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-60, colección 112).

India, Orissa. S.XIX, aproximadamente.

Latón.

16 cm.

COMENTARIO-

Esta figura tiene las mismas características que la figura anterior (28), y representa un lingam con rostro, denominado mukhalingam. Cumple con la estética india, en cuanto a las formas de los rasgos faciales que huyen de la individualización, y buscan analogías formales y emocionales con la naturaleza. Toda los rasgos de la cara aparecen bordeados por incisiones. El bigote imita una rama de árbol y las cejas son dos vainas en forma de arco. Tiene en el centro de la frente el símbolo característico del dios Shiva, como tercer ojo. Parece llevar un gorrete con decoración de círculos concéntricos. En el cuello aparecen dos orificios en las orejas para colgar los pendientes.

El estado de conservación es bueno, pero con desgastes en la parte superior de la cabeza. La pieza ingresó en el museo en 1960, y se hizo su ficha de inscripción en 1970.

FIGURA 30.

CABEZA DEL DIOS SHIVA, MUKHALINGAM.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 194-608, colección 194).

India, Maharashtra. S. XIX, aproximadamente.

Latón.

18 cm.

COMENTARIO-

Representa un lingam figurativo, mukhalingam, formado por la cabeza del dios Shiva y una pequeña protuberancia en la base del cuello, que es realmente la representación del lingam, con el significado de fecundidad propio del dios Shiva. En esta figura se cuidan más que en las dos anteriores (28, 29) los detalles decorativos, como los rasgos faciales: pupila del ojo marcada con una pequeña incisión, pero siempre fiel a la estética india en cuanto a falta de individualización y búsqueda de analogías con las formas de la naturaleza. El pelo queda marcado por incisiones y sujeto por una diadema, que en la frente remata en una forma de cobra, animal unido simbólicamente al dios.

Lo más destacado son los grandes pendientes formados por dos cuerpos: una cobra en la parte inferior, y, un lingam estilizado y abstracto en la superior, el pendiente ha desaparecido en la oreja izquierda. El mismo anillo que rodea el cuello se repite en la base permitiendo una mayor sujeción.

El actual estado de conservación es bueno. La pieza ingresó en el museo en 1960, y se hizo su ficha de inscripción en 1970.

FIGURA 31.

LADRILLO CON ANCIANO ADORANDO EL LINGAM.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 194-562. Colección 194).

India, Merha (Calcuta), 1880.

Barro cocido.

16 cm.

COMENTARIO-

Es una terracota con forma de ladrillo con un relieve tan pronunciado, que lo clasifica dentro del altorrelieve, y, que en algunas zonas da lugar al bulto redondo. Este ladrillo formaba parte de la decoración de algún templo. Representa a un anciano con una larguísima cabellera, marcada por incisiones que apoya la mano derecha, en señal de adoración, sobre un lingam o altar fálico dedicado a Shiva. Con la otra mano porta algún utensilio u objeto con el que regaría con leche o agua perfumada el lingam. En este sentido debe tratarse de un guru o santón shaiva. Enroscado en el lingam aparece una serpiente, animal unido simbólicamente al dios Shiva. Es, pues, una escena ritual de adoración fálica, culto unido a la tierra y a las sociedades eminentemente agrícolas. En el margen izquierdo superior aparece un sol muy esquemático, reflejo del carácter narrativo de la escena cotidiana.

Técnicamente, es muy sencillo, con un modelado simple, que plantea los detalles a base de incisiones rectas.

El actual estado de conservación es bueno, pues ha sido restaurado recientemente por J. Sancho, con yeso y pintura, presentando muchas roturas y desgastes. El ingreso del ladrillo en el museo se produjo el 20 de diciembre de 1967, y la ficha de inscripción se realizó el 23 de septiembre de 1970.



FIGURA 32.

LINGAM DOBLE.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 194-610, colección 194).

India, Nueva Delhi. S. XIX, aproximadamente.

Bronce a la cera perdida.

15 cm.

#### COMENTARIO-

La peculiaridad de este lingam de bronce, que representa el símbolo del culto fálico a Shiva, es que tiene dos lingam en vez de uno, como viene siendo lo habitual en este tipo de representaciones. Todo el conjunto se inserta en un yoni, que simboliza el seno femenino, con una prolongación muy larga del canal por donde caen los líquidos con los que se baña esta imagen de culto en los rituales religiosos. Se levanta sobre una pieza con forma de copa invertida.

El actual estado de conservación es bueno, pero pueden apreciarse pequeños desgastes en la base del yoni.

FIGURA 33.

LINGAM.

Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Colección RIVIERE, (nº de inventario 1970/ 60/10)

India, siglo XIX, aproximadamente.

Piedra (Basalto).

9 cm.

#### COMENTARIO-

Representa un lingam, elemento relacionado con el culto fálico al dios Shiva. El lingam simboliza la fuerza y fecundidad de Shiva. Es una pieza correspondiente a la cultura hindú. No tiene ningún tipo de adorno o artificio, y es bastante sencillo en su elaboración. Este lingam es una piedra lisa redondeada en su punta y pulida, se planta erecta en un pedestal. La parte superior, al ser redondeada, simboliza el cielo y sólo muestra un tercio o mitad de la pieza. La otra parte se hunde en el zócalo que representa la atmósfera y se denomina "yoni" simbolizando también el seno femenino. En el yoni hay una abertura por donde caen los aceites y líquidos que se derraman en los rituales.

El estado de conservación actual es bueno. La pieza entró en el Museo en 1970.

FIGURA 34.

LINGAM.

Museo Nacional de Antropología de Madrid. Donación  
SANTOS MUNSURI, (nº de inventario- 8228).

India, Madhya Pradesh. S.XIX.

Piedra, pórfido.

35 cm.

#### COMENTARIO-

Es un canto rodado de gran tamaño y muy pulido por la corriente del río Narmada entre el Dekkan y el norte de India. No ha intervenido la mano del hombre en su elaboración y ejecución. Representa el órgano sexual de Shiva, simbolizando la energía cósmica. Es objeto de adoración, bañado con leche, agua sagrada, etc.....

El actual estado de conservación es bueno. La pieza entró en el Museo en 1989.

FIGURA 35.

ESTELA DEL DIOS GANESHA.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 194-541. Colección 194).

India, Oria (Orissa). S.XIX.

Piedra blanca caliza.

16.5 cm.

#### COMENTARIO-

Es una estela relativamente moderna, de tipo muy académico, que representa al dios elefante Ganesha, dios de la sabiduría al que ningún obstáculo puede interponersele. Esta imagen, aunque está fechada en época contemporánea, debido al carácter del arte hindú de ir acumulando avances técnicos y peculiaridades plásticas, imita las estelas de Orissa del S.XI, respetando los elementos iconográficos de Ganesha.

La imagen del dios tiene cuatro brazos en los que lleva sus atributos característicos: el sonajero, una concha, una cazuela llena de los frutos de los que se alimenta, y sobre la que apoya la trompa, y con la otra mano adopta una mudra.

Va ricamente ataviado con joyas, incisas en la piedra mediante dibujos reticulados, y un tocado con decoración también reticulada, rematado por un penacho en forma de punta de diamante, y una gran joya en el centro de la frente.

Toda la pieza se apoya en un estrecho banco con decoración de rayas incisas. Es más un bulto redondo que un alto relieve. Tiene un sólo colmillo siguiendo la tradición del ekadanta (ver capítulo III- Ganesha). Es rechoncho, con una gran barriga, de expresión dulce y ojos almendrados. Está sentado sobre una de sus piernas y la otra plegada sobre sí mismo.

El estado de conservación es bueno y está rodeado por un marco de madera, colocado por el Museo.

FIGURA 36.

FIGURA DEL DIOS GANESHA SOBRE UNA RATA.

Colección privada. Madrid.

India, zona del oeste- (Maharashtra o Karnataka).

Copia del estilo Chalukya. Finales del S. XVIII.

Madera tallada y policromada.

76 cm.

COMENTARIO-

Representa al dios Ganesha. El dios pisa a una rata, animal que simboliza la montura del dios. La imagen de Ganesha sobre la rata es particularmente conocida y popular en la parte oeste de India como imagen de culto.<sup>154</sup> Se contornea en una postura flexionada, tribhanga o de movimiento danzante, y a pesar de lo gordo de su cuerpo y de su postura dinámica, no refleja inestabilidad, por las proporciones equilibradas del conjunto. Ganesha en esta talla tiene seis brazos: en la parte derecha lleva en el superior un sonajero, característico del ritual religiosa, en el central llevaría una flor de loto pero sólo se conserva el tallo, y en el inferior una maza. En la parte izquierda lleva; en el superior, un rosario de cuentas; en el central, una concha; y en el inferior, una bola que también puede ser la caja donde guarda los dulces con que se alimenta. Sigue la tradición del ekadanta (ver capítulo III- Ganesha), por lo que iconográficamente se le representa sólo con un colmillo. Como dicta su iconografía aparece corpulento, con gran tripa y cabeza de elefante. Sobre la cabeza lleva un amplio tocado profusamente decorado y rematado por una aureola de santidad con motivos geométricos. Lleva en la frente las tres rayas de la marca del dios Shiva. Va engalanado con collares, pulseras, brazaletes, y un tejido de malla reticulada protegiendo sus piernas. Una serpiente cobra, símbolo de Shiva, lo rodea por la cintura, y se enreda en sí misma en el estómago del dios, mirando hacia el

---

<sup>154</sup> En SHEARER. P. 79.

espectador. Todo el pedestal de sección rectangular se decora con formas de corazones muy estilizados.

Técnicamente, la pieza es de gran calidad, ya que el trabajo de la madera, al igual que el de la piedra, no permite correcciones. Se ha trabajado con todo lujo de detalles, hasta los elementos más insignificantes, como pueden ser las uñas de los dedos, y los pequeños fragmentos del tocado o las joyas. La talla es tan delicada, que se consigue en algunas zonas como los hombros, la aureola y la red de las piernas, casi el efecto de celosía cincelada. Existe a su vez, un gran dominio del movimiento, debido al problema de sujección, que podía plantear su postura y que se soluciona apoyando la maza sobre la rata para contrarrestar peso y expulsar la tensión del movimiento hacia fuera.

El actual estado de conservación es bueno. Por todo el cuerpo la talla presenta restos importantes de policromía: rojos, azules, verdes, ocres y anaranjados. La pieza primero se recubrió con una fina capa de yeso como soporte pictórico, y después se policromó con pigmentos al temple. Las termitas y la humedad no deteriorado excesivamente la pieza.

FIGURA 37.

GANESHA.

Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Colección RIVIERE. (nº de inventario 1970/60/5).

India, siglo XIX, aproximadamente.

Piedra arenisca.

10 cm.

COMENTARIO-

Representa al dios Ganesha, dios de la sabiduría y de las artes. Se le representa pequeño y obeso hasta la deformidad y con la cabeza de elefante (animal representativo de India, tanto en el mundo natural como en el simbólico).

Está sentado sobre un trono alargado y rectangular que apoya en una pequeña base o pedestal. Ganesha está en posición lalitasana, con la pierna izquierda cruzada sobre la derecha, y apoyada en el trono. Tiene cuatro brazos; en los dos superiores sujeta un hacha, objeto de función ritual; el hacha aparece como símbolo de luz, simboliza así la iluminación celeste. En el brazo inferior izquierdo sujeta una bola sobre la que apoya la trompa. En el brazo derecho inferior sujeta una rueda pequeña como arma arrojadiza. Los dos brazos inferiores aparecen perfectamente ensamblados desde el punto de vista anatómico al cuerpo, mientras que los dos superiores parecen nacer de la espalda. Estos cuatro brazos simbolizan la omnipotencia de Ganesha. Lleva un collar formado por cuentas hasta el pecho y un gran tocado en la cabeza. Sus joyas contribuyen a acentuar los movimientos de su danza. Por las incisiones grabadas en la piedra puede reconocerse un amplio pantalón con numerosos pliegues en los muslos.

Técnicamente, la arenisca de color blanco está muy pulimentada hasta conseguir el efecto brillante del alabastro.

El actual estado de conservación es bueno. La pieza ingresó en el Museo en 1970.

FIGURA 38.

CEBU SAGRADO NANDI.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 194-609, colección 194).

India del sur, estilo cholla. Réplica del S.XVIII.

Bronce a la cera perdida.

10 cm.

COMENTARIO-

Representa al toro Nandi, montura y chamberlán del dios Shiva, que le proporciona con sus cascabeles la música para el tandava o la danza del Nataraja (Shiva danzante creador del mundo). Toda la escultura se apoya en una pequeña base rectangular muy fina.

Anatómicamente no es un toro, sino un cebú indio. Nandi está tumbado en la postura de reposo, en la que siempre se le representa en los templos dedicados a Shiva, enfrentado al lingam. Va ricamente enjaezado con riendas, tirantes, y cabezales llenos de cascabeles y campanillas. El efecto general de la figura es muy naturalista y expresivo por la manera espontánea en que pliega las patas, y, como gira el rabo hacia el cuerpo.

El actual estado de conservación es bueno. La pieza fue adquirida en Nueva Delhi. Ingresó en el Museo el 25 de diciembre de 1967, y se hizo su ficha de inscripción el 14 de octubre de 1970.



FIGURA 39.

FIGURA DEL TORO NANDI.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 12-57, colección 112).

India. Cópia del estilo cholla. S.XVIII.

Bronce.

9.1 cm.

#### COMENTARIO-

Representa al toro Nandi, montura del dios Shiva, en su posición característica, tumbado y recostado. Toda la pieza se levanta sobre una plataforma gruesa y rectangular. Va ricamente adornado con guirnaldas de cascabeles, campanillas y riendas con decoración geométrica. Delante del toro hay un pequeño lingam, como idea de fecundidad y del culto fálico al lingam, característico del arte hindú.<sup>155</sup> Anatómicamente es un cebú, como puede apreciarse en la joroba de la parte superior del cuello. Es sencillo y muy expresivo, a pesar de la esquematización de su cuerpo. El toro Nandi en la mitología hindú recibe el nombre de vrsa o vrsabha. Se le suele representar como un cebú blanco, inapreciable en el bronce, aunque en algunas ocasiones su color es negro.

El actual estado de conservación presenta la pieza muy desgastada, y con una pátina verde en algunas zonas. La pieza ingresó en noviembre de 1960 y se hizo su ficha de inscripción en 1970.

---

<sup>155</sup> En todos los templos shaivas, aparece el toro Nandi acostado y mirando frontalmente al lingam como símbolo de fertilidad y la virilidad del dios Shiva.

FIGURA 40.

ALTAR DE DURGA.

Museo Nacional de Antropología de Madrid, (nº inventario- 3189).

India (Bengala o, muy posiblemente de Calcuta), 2ª mitad del siglo XIX.

Madera, paja y escayola.

76 cm.

COMENTARIO-

Es un altar dedicado a la diosa Durga, faceta femenina del dios Shiva. Iconográficamente el altar se divide en dos partes claramente diferenciadas: la parte escultórica y la parte pictórica.

I. Parte escultórica- Se levanta sobre una base o podio frontalmente escalonada, en la que se sitúa en la parte central, presidiendo, la diosa DURGA, sobre un león y en actitud de dar muerte al demonio Mahisa. Durga está provista de 10 brazos, que simbolizan la superioridad de su poder (en otras iconografías tiene sólo cuatro brazos). No se conservan todos los brazos. En la mano derecha sujeta la espada y en la izquierda debería sostener el escudo (desaparecido). A cada lado, flanqueando a la diosa, aparece ; a la derecha Lakshmi (diosa de la salud y la fortuna, esposa de Vishnu, con un buho por montura) y el dios Ganesha (con cuatro brazos y un ratón por montura). Al lado izquierdo Sarasvati (esposa de Brahma y diosa de la sabiduría, con un cisne por montura) y el dios Kartikeya o Skanda, (dios de la guerra con un pavo por montura). Estos dioses deberían sostener sus atributos respectivos, aunque están perdidos. Así:

- Lakshmi debió sostener una cuerda y un collar, emblemas de suplicio y dávida.

- Ganesha, una concha, un disco, una maza y un flor de loto.

- Sarasvati, un instrumento musical, la vina especie de laud indio.

- Kartikeya con flores de loto.

II. PARTE PICTORICA. Se remata en la parte posterior con un panel semicircular, decorado con diferentes pinturas representando dioses y diosas. Preside el dios Shiva junto a su consorte Durga. Shiva en actitud ascética con un alto moño (jata) reposa en meditación sentado en una piel de tigre sobre el monte Kailasa. Sólo le cubre el cuerpo el cordón sagrado, rodeándole el cuello y hombros una serpiente (vasuki) a la que ofrece con su mano derecha aromas de incienso, y en la izquierda un arma en forma de cuerno. Detrás aparece la representación de un templo indio que muestra la capilla (shikhara) o alta torre para albergar la imagen de la divinidad y la sala de oración (mandapa) para los fieles. A un lado y a otro de la figura central, en simetría, se desarrollan escenas de la vida de Durga. A la derecha está representada la diosa en la misma postura que en la parte escultórica; motivo por el que pudo saberse los atributos que portaba: a la derecha un tridente, espada, rueda, flecha y lanza; a la izquierda: una serpiente, escudo, arco y puñal.

En los extremos se escenifica la lucha contra los demonios acólitos de Mahisa. Cubriendo cualquier espacio que pueda quedar vacío "horror vacui", aparece la diosa en su aspecto terrorífico como Chamunda (con tez negra y un collar de cabezas humanas, los diablos por ella vencidos, danzando con furia). También aparece danzando sobre Shiva. La explicación a este hecho la da la mitología hindú, indicando cómo Durga se puso a saltar de alegría, destabilizando al mundo, por lo que Shiva se puso a sus pies aplacándola.<sup>156</sup> Destaca la presencia de una pareja de enamorados (mithuna), tema erótico pero que con su unión física se sugiere la unión del alma con la divinidad.

Remata el conjunto dos inscripciones en la escalinata: "Doorga" y "Degambur Mistry". La primera es el nombre de la diosa; la segunda puede ser el nombre del artesano que la elaboró. Puede ser un Mantra (fórmula u oración sagrada). Al estar en caracteres latinos

---

<sup>156</sup> En ibidem. P. 251.

puede tratarse de una transcripción de algún dialecto bengalí. Sin embargo la creencia de que puede significar el nombre del artesano corroboraría su datación ya que como indica Munsterberg hasta mediados de este siglo las obras eran anónimas. <sup>157</sup>

Desde un punto de vista técnico, también puede dividirse en dos partes: inferior o escultórica y superior o pictórica. Todo el conjunto está unido por una estructura de madera, con un oculto entramado de listones y cuerdas. Exteriormente las figuras, se han modelado con pasta de cartón siendo finalmente decoradas y barnizadas. Actualmente, no se conservan los restos de telas y cabellos que debieron adornarlas, quedando únicamente algunos restos.

La parte pictórica fue ejecutada a la ténpera (pintura con agua) sobre seda preparada para adherirla a la madera. Estas pinturas son típicas de la escuela de Bengala y reciben el nombre de Pata o estilo Pat.

El altar se encontraba realmente afectado por el transcurso del tiempo y los emplazamientos y abandonos sufridos. Presentaba un grado de deterioro muy elevado con grietas, fragmentaciones, etc.....También existía un gran desajuste e inestabilidad en el armazón interior.<sup>158</sup> La restauración fue llevada a cabo por el equipo del Museo Nacional de Antropología de Madrid; primero, procediendo a la eliminación del polvo superficial, luego, tras desmontar el interior, se ejecutó una nueva limpieza con pentaclorofenol y, se fue ajustando y tensando el interior. Las figuras se limpiaron con disolvente, reintegrando los miembros a medio fragmentar con un adhesivo y rellenando las zonas vacías con yeso acrílico. No se reintegraron los fragmentos desaparecidos pues el equipo de restauración juzgó que no se contribuía a una mayor comprensión del conjunto. La zona pictórica se limpió con alcohol diluido. Se dieron capas de estuco en algunas zonas, retocando con pigmentos similares. Finalmente se aplicó a toda la pieza una capa

---

<sup>157</sup> En ibidem. P. 254.

<sup>158</sup> En ibidem. P. 253.

protectora compuesta de una disolución de acetato vinílico, alcohol y acetona, que impedirá la pérdida de pigmentos y el desconchamiento de las figuras.  
159

El altar ingresó en el museo en 1948. No existía ningún dato sobre el origen o fecha de ejecución de la obra, salvo una relación de objetos procedentes del Museo Arqueológico Nacional, llegada en 1948. En esta misma relación de objetos se hace mención de ésta como una compra al Sr. Miró, dando un dato de suma importancia al afirmar que esta pieza hizo su entrada en el Museo Arqueológico en Enero de 1873, siendo director Don Antonio García Gutiérrez adquirida por compra a Don José Miro; sin conocer tampoco sus antecedentes en ese momento.<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> En ibidem. P. 253.

<sup>160</sup> ALVAREZ OSORIO. P. 245.

FIGURA 41.

ALTAR CON DURGA MAHISASHURAMARDINI.

Colección privada. Madrid.

India. Estilo Cholla. Réplica del S. XIV.

Bronce a la cera perdida.

17 cm.

COMENTARIO-

La escultura representa a la diosa Durga en el momento de matar al demonio Mahisa convertido en búfalo, de ahí su nombre de Mahisahuramardini, (Mahisashura, demonio Mahisa y mardini, asesina). La pieza está rodeada por un mandala, rematada con un penacho en forma de bola. A lo largo de todo el mandala hay pequeños anillos que lo ciñen. El mandala está enmarcado por dos columnas, en las que se repite la decoración de los anillos dobles. El altar se levanta sobre un basamento liso, que en su parte inferior se corta en formas dentadas. La diosa aparece con cuatro brazos. En el superior derecho, lleva una espada; en el inferior derecho, un tridente con el que atraviesa al búfalo. En los dos izquierdos sujeta, un disco en el superior, y una maza en el inferior. Estos atributos son concedidos a Durga por Shiva, Vishnu, Kuvera, y Kala.

Lleva un tocado típico hindú, y va adornada con joyas: pulseras, brazaletes, y una pequeña falda que deja al descubierto el pecho y las piernas. Su postura es atibhanga, caracterizada por un movimiento exagerado y dinámico pero muy equilibrado y estable, propia del estilo cholla, estilo drávida del sur de India (S.VII-IX).

El actual estado de conservación muestra una gruesa pátina verde recubriendo toda la figura y el altarcillo.

FIGURA 42.

FIGURA DE DURGA JAGADDHARTRI.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-30, colección 112).

India, Mysore. Estilo de Vijayanagar. Réplica del S. XVIII-XIX, aproximadamente.

Bronce a la cera perdida.

12.5 cm.

COMENTARIO-

Representa a la diosa Durga en su forma de Jagaddhartri, la madre del mundo<sup>161</sup>, que fue la que destruyó el ejército de los gigantes enemigos, según la mitología hindú. Todo el bronce se levanta sobre una plataforma cuadrada y un pedestal en forma de copa invertida. Normalmente se la representa sentada sobre un león. En este bronce aparece un león muy pequeño, de mucho menor tamaño que la diosa, sentado al lado derecho, a sus pies. Iconográficamente es muy parecida a la Durga Singhavahini (la que monta un león), pero la diferencia estriba en los atributos que lleva cada una. Esta diosa tiene cuatro brazos donde lleva: en el derecho superior una concha, y en el izquierdo superior un disco; en el derecho inferior un arco y, en el izquierdo inferior, un cuenco. Estos atributos son característicos de otros dioses pues cada uno de éstos, le fue dado a Durga para luchar contra el enemigo.

A pesar de su aspecto destructor, se la representa como una dama hermosa, dulce y atractiva de grandes ojos almendrados y ligera sonrisa en sus labios, siguiendo la estética hindú. Lleva un alto tocado fálico, alusión a Shiva, su energía masculina, rematado por una cobra, y del que salen dos formas lobuladas y dentadas, características del estilo de Vijayanagar, que se repiten en la falda (remarca con incisiones los detalles decorativos imitando la gasa). Va adornada con multitud de joyas, como los pendientes

---

<sup>161</sup> En Wilkins, opus cit. P. 298.

en forma de punta de diamante, y va peinada con una larga trenza que le cae por la espalda hasta la cintura.

Técnicamente la fundición es a la cera perdida, aunque la pieza es bastante rígida y estática, pero compensado el volumen. Está más trabajada la parte delantera que la trasera, posiblemente por su función como imagen de culto, que recibía una adoración frontal, a pesar de su pequeño tamaño.

El actual estado de conservación es bueno, aunque con desgastes en todo el bronce y una ligera pátina verde recubriéndola. La pieza ingresó en 1960, y se hizo su ficha de inscripción en 1970.



FIGURA 43.

DIOSA SARASVATI.

Colección privada. Madrid.

India del Sur. Estilo chalukya. S.VIII-IX.

Piedra arenisca.

56 cm.

COMENTARIO-

Representa a la diosa Sarasvati, energía femenina del dios Brahma, Alma Suprema del hinduismo, por lo que a ella le corresponde también la máxima categoría del panteón hindú. Mitológicamente, Sarasvati es la diosa de la sabiduría, la música, la palabra y de la ciencia; la madre de los Vedas y la inventora del alfabeto, (Devanagari), de ahí, que lleve un texto védico en una de sus manos. Algunos sitúan su origen como esposa de Vishnu, transferida a Brahma; otros como ninfa acuática, de ahí el pequeño cántarillo que porta en sus manos, y otros como creada por el mismo Brahma. Si esta imagen ha sido arrancada de las jambas de un templo, podría tratarse también de la divinidad fluvial (Ganga o Yamuna), que purifica al fiel que traspasa el umbral sagrado.

En esta escultura está de pie, en postura tribhanga, con la triple flexión de cabeza, pecho y caderas. Se levanta sobre una delgadísima plataforma que descansaría en un loto, pedestal típico de las divinidades indias. Aparece flanqueada por cuatro figuras de sirvientes y de mucho menor tamaño: dos masculinas y otras dos femeninas, en actitud orante. Dos de ellos se arrodillan con las manos en anjali mudra, mudra de la veneración y el saludo. Los otros dos, que son a su vez el otro hombre y la otra mujer, también con las manos en anjali mudra se contornean graciosamente en la misma postura tribhanga de la diosa. Estas figuras van ataviadas con muchas joyas, que repiten los modelos de los pendientes y collares de la diosa. Esta sostiene en sus manos una jarra de agua (lota), y la imagen va ricamente enjoyada con grandes pendientes de aro, pulseras, brazaletes, un collar con formas colgantes y una guirnalda que cae

desde la espalda hasta el tobillo. El tocado que la corona es muy peculiar: aunque no es muy típico, aparece en algunas esculturas meridionales del período pallava, como un cono cilíndrico, cuya parte superior ha desaparecido. Anatómicamente la diosa tiene grandes ojos almendrados y una leve sonrisa, siguiendo totalmente la estética india, en lo referente a las analogías con la naturaleza y búsqueda de una belleza idealizada en las imágenes de culto, que responde más a una idea conceptual y simbólica que a un prototipo físico.

Formaría parte de la decoración de algún templo, por lo sesgado y cortante de la piedra en su parte trasera. Las figuras de pequeño tamaño se adaptan perfectamente al contorno de las piernas de la diosa, para continuar la forma ovalada del grupo. Las figuras siguen la ley del marco, guiados por el cuerpo de la diosa, lo que origina una composición equilibrada, simétrica, con las mismas figuras a ambos lados.

Técnicamente, la arenisca porosa de color rojizo ofrece grandes posibilidades plásticas por su calidad para la talla, que confiere a la escultura la posibilidad de trabajar con detalle los elementos decorativos. Puede apreciarse cómo se ha pulido toda la superficie con algún tipo de abrasivo natural, como arena o piedra pomez, por el efecto liso y poco brillante del resultado final.

El actual estado de conservación de la pieza es bueno, aunque pueden apreciarse zonas erosionadas y más sucias, ocasionadas por el inevitable paso del tiempo, como en las piernas, pecho, cuello y las figuras de la izquierda.

FIGURA 44.

FIGURA DE TORO.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 112-18, colección 112).

Civilización del Indo, grupo Harappa. 2500- 2300 adc.

Barro modelado a mano y cocido.

13 cm.

COMENTARIO-

Representa un toro o cebú muy abstracto y esquemático como puede observarse en lo tosco y sencillez de su manufactura. Hay varias hipótesis que tratan de buscar una explicación a este tipo de objetos de la civilización del Indo. Por un lado se le da una función lúdica como juguete; mientras que otra explicación, tal vez más lógica, prefiere identificarlo como un exvoto de uso ritual y religioso, de culto a la fertilidad y fecundidad, característico de sociedades agrícolas como la neolítica india.

Técnicamente se observa la técnica primitiva del pastillaje, como se aprecia en los dos ojos, que son dos tiras de arcilla enrolladas y adheridas al cuerpo mediante la presión de los dedos. También se distinguen dos orificios por donde se introduciría una cuerda y se colgaría como objeto de culto en algún lugar.

Artísticamente es un animal reconocible, pero le falta naturalismo, aunque tiene detalles muy expresivos como el hocico o los dos abultamientos de la cabeza que simulan ser los dos cuernos.

El estado de conservación no es excesivamente bueno, pues hay que tener en cuenta la antigüedad de la pieza.

FIGURA 45.

FIGURA DE TORO.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 112-17, colección 112).

Civilización del Indo, grupo Harappa. 2500-2300 adc.

Barro modelado y cocido.

7.5 cm.

#### COMENTARIO-

Representa un toro o cebú indio, cuyo significado parece ser el del culto a la fertilidad muy propio de las sociedades agrícolas, como en la figura anterior (44). Artística y técnicamente es muy sencillo, modelado a base de pastillaje por la simple presión de los dedos sobre el empaste de barro o arcilla, y con algunos toques naturalistas como el hocico, aunque en general muy esquemático.

El estado de conservación actual es muy malo, pues apenas pueden distinguirse ninguna parte, a excepción del hocico. La pieza ingresó en noviembre de 1960, y se hizo su ficha de inscripción el 24 de noviembre de 1970.

FIGURA 46.

FIGURA CON AVE DE TERRACOTA.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 112-20, colección 112).

Civilización del Indo, grupo Harappa. 2500- 2300 adC.

Terracota modelada y estuco blanco.

12 cm.

#### COMENTARIO-

La figura representa un ave muy naturalista y realista, y que podría tratarse de un periquito o un loro de pequeño tamaño. No se conoce con certeza su función, que bien podría ser lúdica o decorativa, o como imagen de culto a la fertilidad o la adivinación en algún ritual; no hay que olvidar el empleo de las aves en los rituales de adivinación y sacrificios. Es muy sencillo técnicamente, pero aún así, juega con los volúmenes compensando las masas para crear efectos realistas, como en la zona del pecho o en las protuberancias de donde nacen las alas.

El estado de conservación actual es bueno, pero tuvo que ser reconstruido por el museo. Le faltan las patas y la cola. Tiene muchos restos de estuco blanco y color negro en la cabeza y en las plumas de la cola, lo que indica que estuvo policromada. La pieza ingresó en noviembre de 1960, y se hizo su ficha de inscripción el 21 de noviembre de 1970.

FIGURA 47.

LADRILLO DECORATIVO CON ESCENA DE SACRIFICIO.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 194-561. Colección 194).

India, (Calcuta), 1880.

Ladrillo de barro cocido.

15 cm.

COMENTARIO-

" Los sacrificios de sangre humana con una o varias víctimas eran todavía una costumbre en India... estos rituales se prohibieron con la ley moderna" .

" Este hombre vive tanto como su vida, cuando muere, se le conduce al fuego, su fuego retorna al fuego, humo al humo, llama a llama, combustible a combustible.... dentro del fuego, los dioses ofrecen su cuerpo, y de esta oblación un nuevo ser crece, que posee el color de la luz". 162

Es un ladrillo de barro cocido en forma de paralelogramo, que debió pertenecer a los paramentos decorativos de algún templo. La figura se encuentra en un relieve pronunciado, casi es un altorrelieve.

Representa un sacrificio humano. Un hombre de mucho mayor tamaño tiene encima a otro más pequeño, al que hurga en la tripa. Posiblemente se trate de un recordatorio de algún rito ancestral, dedicado a la diosa Kali, y en que se sacrificaban seres humanos.

El hombre sacrificado no muestra ningún terror sino total indiferencia, incluso mira al espectador y sonríe levantando su brazo izquierdo. El rostro del sacrificante refleja mayor crueldad expresado en las muecas de las comisuras de sus labios. Técnicamente el modelado es sencillo, adaptándose las figuras a la forma del ladrillo que los enmarca, y, a pesar del altorrelieve no ofrece juego de volúmenes ni claroscuro..

El estado de conservación actual es bueno porque han sido restaurados por el equipo de conservadores del museo. Tenía algunos desconchones y roturas en las esquinas del ladrillo. Todavía conserva restos de estuco blanco. El ingreso de la pieza en el Museo fue el 20 de diciembre de 1967, y la fecha de inscripción se hizo el 22 de septiembre de 1970.

FIGURA 48.

LADRILLO DE MUJER CON GUIRNALDA DE LOTOS.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 194-560. Colección 194).

India, (Calcuta), 1880.

Barro cocido.

17 cm.

COMENTARIO-

El ladrillo es un paralelogramo, que representa una figura en actitud danzante, como puede apreciarse en el cruce de las piernas y posición de las manos. Estaría realizando un baile ritual de fecundidad en torno a un árbol, del que colgaría la guirnalda que lleva, y que remata en dos flores de loto abiertas. La representación de las flores es algo abstracta y no naturalista, rompiendo con la característica hindú en las esculturas de figuras vegetales. La mujer lleva un turbante y un amplio collar que le cae hasta las rodillas. Su gesto es muy sonriente, mirando al espectador como invitándole a participar en la danza ritual. Es un altorrelieve, más destacado en la parte superior, cabeza y lotos, que en la parte inferior, y que se adapta con sus movimientos a la forma del ladrillo, sobre todo con la guirnalda. Las proporciones anatómicas de la figura son incorrectas pues las piernas son mucho más pequeñas que la cabeza y el torso.

El actual estado de conservación es bueno, porque fue restaurada por el equipo del museo, ya que llegó rota por uno de los bordes. El ladrillo ingresó en el museo el 20 de diciembre de 1967, y se hizo su ficha de inscripción el 22 de septiembre de 1970.

FIGURA 49.

LADRILLO CON UN SER MÍTICO.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 194-563. Colección 194).

India, (Calcuta), 1880.

Barro cocido.

16 cm.

COMENTARIO-

Es un ladrillo de barro cocido con forma de paralelogramo, que formó parte de la decoración del paramento de un templo. Representa un ser mítico, especie de centauro, con la cabeza de hombre y el cuerpo de caballo, pero con piel de felino, lleno de manchas como un leopardo. Del cuello de este extraño felino surge de cintura para arriba el torso de un hombre. El hombre lleva una larga melena, bigote, y brazaletes en ambos brazos. Esta especie de centauro puede ser un yaksha de cuerpo equino, como se representa en algunos relieves del S. V ddC. <sup>163</sup>

Compositivamente se ha recurrido a rellenar los huecos vacíos del ladrillo con flores rosáceas, utilizadas como elemento decorativo. Es muy sencillo en cuanto a la técnica, siendo un altorrelieve.

El estado actual de conservación es bueno pero se fracturó en dos fragmentos durante el transporte al museo, y tuvo que ser restaurado por el equipo de conservadores. El ladrillo ingresó en el Museo el 21 de diciembre de 1967, y se hizo su ficha de inscripción el 30 de septiembre de 1970.

---

<sup>163</sup> GERHARD FRANZ. P. 359.



FIGURA 50.

SONAJA RITUAL.

Museo Nacional de Antropología de Madrid. Donación  
SANTOS MUNSURI, (nº de inventario- 8446).

India, Rajasthan. S.XIX.

Bronce fundido.

8 cm

#### COMENTARIO-

Se trata de una sonaja popular, formada por dos elefantes rampantes unidos por la trompa. Es un objeto de uso ritual en cultos privados o públicos en templos y altares al aire libre. Los dos elefantes son muy sencillos, esquematizados sin apenas detalles, salvo algún elemento naturalista como en las trompas. Se apoyan en una amplia base de sección rectangular. Los elefantes están soldados a la base del podio por sus patas traseras.

El actual estado de conservación es bueno. La entrada de la pieza al museo se produjo en 1989.

FIGURA 51.

LAMPARITA O INCENSARIO DE USO RITUAL.

Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Colección RIVIERE, (nº de inventario 1970/60/7).

India, Kashmir. S.XIX, aproximadamente.

Latón con esmaltes rojos y azules.

12 cm.

COMENTARIO-

Es una lamparilla utilizada como incensario en los rituales religiosos en los templos o en los hogares privados. En el interior se introducen aromas o aceites y se prende para que se desprendan los olores de los aceites durante el ritual o ceremonia.

Se compone de tres partes.

- a. Vaso de forma convexa.
- b. Enganche o agarrador liso y sencillo.
- c. Lámpara formada por: el pie y la tapa con un pequeño pitorro para sujetar.

Está decorada con pequeñas incisiones rellenas de esmalte rojo y azul, creando una decoración geométrica, característica de la India islámica. Existe también un motivo floral consistente en unas ramas alargadas de grandes hojas con flores de tres pétalos, decoradas éstas con esmalte azul. En la tapa hay unas partes huecas en forma de flor para permitir la salida del humo.

El actual estado de conservación es muy bueno. La fecha de entrada al museo se produjo en 1970.

FIGURA 52.

CARRITO-TEMPLETE CON CABALLO.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 112-29, colección 112).

India, Madhya Pradesh. S. XIX, aproximadamente.

Bronce a la cera perdida.

22 cm.

COMENTARIO-

La función de la pieza es bastante confusa, pues bien puede ser lúdica o decorativa, o incluso religiosa al ser el templete donde iría colocada la figura de un dios, que actualmente ha desaparecido, motivo por el que le he catalogado en este capítulo dedicado a la imagen de culto, ya que por comparación con las piezas de la colección del Museo de Colonia estudiadas por Cornelia Mallebrein, ésta es la teoría más acertada. Esta pieza consta de un carrito en forma de templete cuadrado, sobre cuatro ruedas de radios muy gruesos, y, coronado por un tejadillo de forma acebollada. El carrito tiene dos aberturas o ventanas por donde se introduciría, y vería la figura del dios que fuera dentro. La decoración del templete es a base de motivos geométricos, círculos y rayitas.

El caballo está apoyado encima de cuatro ruedas, unidas de dos a dos mediante un vástago en el que se han soldado las patas. Va perfectamente enjaezado de lujo y lleva sobre la cabeza un penacho en forma de trebol.

Técnicamente se puede apreciar cómo se trata de dos broncees fundidos a la cera perdida, que se han soldado por el lomo del caballo, donde se junta con las dos barras del carro.

El actual estado de conservación es bueno. Todavía ruedan perfectamente tanto el carro como el templete. Una ligera pátina verde recubre el caballo en algunas zonas como el pecho. La pieza ingresó en el museo en 1960 y se hizo su ficha de inscripción en noviembre de 1970.

FIGURA 53.

CABALLITO CON RUEDAS.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-49, colección 112).

India, Madhya Pradesh. S. XIX, aproximadamente.

Bronce fundido.

15 cm.

COMENTARIO-

Representa un caballo sobre ruedas, que al igual que la figura anterior (52), debería tirar de un templete, actualmente desaparecido, donde iría montado un dios o héroe local, como en el caso de las figuras de la diosa Lakshmi, estudiadas en esta tesis (figuras 8 y 9). Por este motivo está incluido en el capítulo dedicado a la imagen de culto, aunque también, podría aceptarse la hipótesis de que fuese un objeto lúdico o que recibiese un culto local en altarcillos caseros y privados. La valoración plástica del caballo es bastante pobre, ya que no respeta proporciones anatómicas, y, aunque intenta ser naturalista, no deja de ser bastante esquemático.

El actual estado de conservación no es del todo bueno, pues tiene muchas zonas recubiertas con una pátina verde. La mano izquierda se ha tenido que soldar en el Museo porque se encontraba totalmente rota, sin embargo, todavía rueda perfectamente.

FIGURA 54.

CABALLO SOBRE PEDESTAL.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-46, colección 112).

India, Maharashtra. S. XIX, aproximadamente.

Bronce fundido.

11.5 cm.

COMENTARIO-

Actualmente, esta figura es un caballo aislado del conjunto del que formaría parte, por lo que es difícil valorarlo sólo. Posiblemente era la montura de un jinete que representaría a un dios o a un héroe local, (como en otras piezas estudiadas en esta tesis y motivo por el que se incluye en el capítulo dedicado a la imagen de culto- ver figura 53).

El caballo reposa en un alto pedestal rectangular y escalonado, con dos anillas donde se sujetaría y uniría a otras piezas para formar un grupo mayor. Va enjaezado con riendas lisas, a excepción de un cordel trenzado en el cuello, y le corona la cabeza un penacho en forma de punta de flecha. Es bastante esquemático como en la parte de las patas, sin pararse mucho en detalles naturalistas.

El actual estado de conservación muestra desgastes por algunas zonas que se cubren con una pátina verde, y tiene roto el vástago de la silla donde se insertaría el jinete. La pieza ingresó en el museo en noviembre de 1960, y se hizo su ficha de inscripción el 27 de noviembre de 1970.

FIGURA 55.

FIGURA DE CABALLO.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 112-47, colección 112).

India, Maharashtra. S. XIX, aproximadamente.

Bronce fundido.

13.1 cm.

#### COMENTARIO-

Representa un caballo, como la figura anterior (54), que debería servir de montura a un dios o héroe local (explicación de por qué lo he incluido en este capítulo dedicado a la imagen de culto). Se apoya en dos finas tiras de bronce para procurarle mayor estabilidad. Hoy en día no puede valorarse con exactitud su composición, pues le falta el jinete. Es un caballo bastante esquemático, con grandes y finas patas y un cuerpo estrecho, delgado y desproporcionado. Va ricamente enjaezado con un penacho, cuyo remate es una bola, y que se repite en las riendas y adornos de la cincha, aunque son difíciles de distinguir por lo desgastado que está el bronce. En la silla, sobre el lomo, aparece el vástago donde se insertaría el jinete.

Está bastante desgastado y recubierto por una gruesa pátina verde. La pieza ingresó en el museo en noviembre de 1960, y se hizo su ficha de inscripción el 28 de noviembre de 1961.

FIGURA 56.

FIGURA DE CABALLO CON SILLA DE MONTAR EN FORMA DE HERRADURA.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-28, colección 112).

India, Maharashtra. S. XIX, aproximadamente.

Bronce fundido.

12.5 cm.

#### COMENTARIO-

Al igual que los dos anteriores (figuras 54 y 55) representa un caballo que serviría de montura a un dios o a un héroe local. Va ricamente enjaezado con riendas de cordones trenzados, un penacho en forma de punta de flecha y una silla muy grande con forma de herradura, de influencia mogol. Todo el cuerpo del caballo está decorado con motivos geométricos e incisiones de rosetones. Lleva una guirnalda de flores por el cuello que lo diferencia de los dos anteriores. Se apoya en una fina tira de bronce en forma de marco rectangular. Anatómicamente está más trabajado que las anteriores, como se distingue en la parte de las pezuñas y cabeza, aunque sigue desproporcionado. Se busca más el efecto decorativo del caballo que el naturalista, pero no se aparta de lo figurativo. Tiene un vástago en la montura para enganchar al jinete que lo montaría.

El actual estado de conservación es bueno, apenas le recubre una pátina verdosa. La pieza ingresó en el museo en 1960, y se hizo su ficha de inscripción el 26 de noviembre de 1970.

FIGURA 57.

ALTAR JAINA DE MAHAVIRA.

Colección privada. Madrid.

India, Gujarat. Estilo del Mont Abu. S. XIV.

Bronce a la cera perdida.

25 cm.

#### COMENTARIO-

Es un altar jaina dedicado a Mahavira, principal santón jaina, que está sentado en vajrasana (piernas cruzadas sin entrelazar) y las manos en dhyna mudra (gesto de meditación). El altar tiene forma de trono, en cuya parte central y bajo un baldaquino, se encuentra, sentado en actitud de asceta, Mahavira. El baldaquino está rematado por una forma piramidal decorado con bolas, que se repite encima del trono de Mahavira, con una simbología cósmica, propia del jainismo. Mahavira se sienta sobre un pedestal dividido en dos rectángulos, con dos animales fantásticos en medio relieve como motivo decorativo. A ambos lados hay tres filas de santones o tirthankaras, los de la parte inferior de pie, en actitud muy hierática y rígida y los de las filas superiores en distintas posiciones pero también siempre rígidos, siguiendo la estética jaina.

Todo el conjunto se levanta sobre un amplio pedestal doblemente escalonado, custodiado por dos pequeñas figuras laterales. En el centro otro pequeño altar con el mismo Mahavira repite la idea central del conjunto. El altar está circundado por un greca en forma oval que se une a ambos lados por un elemento piramidal de bolas.

Toda la parte trasera está recubierta por una inscripción que hace alusión al mecenas que la encargó, o artista que la ejecutó. Esta costumbre jaina de escribir la información en la parte trasera de los altares, es común a todos los altares catalogados en la tesis (figuras 57, 58, 59, 60). Técnicamente la pieza está fundida en dos cuerpos: la base y el altar, que luego se han soldado.

El estado de conservación de la pieza, incluyendo la parte trasera con la escritura es bueno.



FIGURA 58.

ALTAR DE AJITANATHA.

Museo Nacional de Antropología de Madrid. Donación  
SANTOS MUNSURI, (nº de inventario- 8285).

India, Karnataka o Gujarat. S.XII.

Bronce a la cera perdida.

15 cm.

COMENTARIO-

El altar está consagrado a Ajitanatha, tirthankara número dos, sentado en vajrasana (piernas cruzadas sin entrelazar), con las manos en dhyana mudra (gesto de meditación), sobre un trono abierto, soportado por animales. Está flanqueado por tirthankaras o santones jainas a cada lado de mucho menor tamaño que él; las figuras superiores e inferiores están sentadas en vajrasana y las centrales de pie. El trono tiene forma de gran arco con un pequeño stupa (monumento conmemorativo budista) coronándolo. En la parte posterior lleva una larga inscripción, siguiendo la costumbre jaina que hacía alusión al benefactor o artista. En el altar aparecen dos elefantes en su parte superior, ya que este animal es considerado prestigioso en India. En la iconografía jaina, sóloamente el asiento o pedestal decorado con unos símbolos determinados nos permite descubrir a cuál de los tirthankaras tenemos delante.

Siguiendo con la estética jaina se huye de toda individualización, apareciendo el tirthankara, totalmente idealizado, con un sentido de perfección espiritual.

El actual estado de conservación le presenta una gruesa pátina verde recubriendo todo el altar. La fecha de entrada al Museo se produjo en 1989. Este altar se compró en Bombay en 1960.

FIGURA 59.

ALTAR JAINA DEDICADO A MAHAVIRA.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 117-26. Colección 117).

India del noroeste, Gujarat o Rajashtan. S. XIV-XV.

Bronce con incrustaciones de vidrios negros.

12.5 cm.

COMENTARIO-

Representa un altar dedicado a Mahavira, fundador del jainismo. Mahavira está sentado en actitud de yoga (oración y meditación) en la clásica postura del loto padmasana y con sus brazos y manos en postura de meditación dhyana mudra. Mahavira se sienta bajo un baldaquino en un altar calado, que se remata con un penacho lobulado y estilizado, que representa la sombrilla, símbolo de su poder espiritual. Alrededor de Mahavira hay cuatro santones jainas, los dos superiores de pie y los dos inferiores sentados. En la base del altar pueden apreciarse otras dos figuras y dos animales muy geometrizados, que he identificado como leones, animal que representa a Mahavira. Todo el altar sigue la estética jaina, basada en la falta de individualización de las figuras, y que busca más la expresión conceptual de la salvación jaina mediante símbolos, que la belleza personal, expresiva e individual de la figura.

Artísticamente es una figura rígida, hierática y muy esquematizada, como ordena la estética jaina. Lo más curioso es una amplia inscripción en la parte trasera del altar en algún dialecto antiguo. No se puede saber a ciencia cierta el significado de estos signos, pero PAL indica la existencia de mucha documentación en las imágenes jainas inscritas por detrás, que hacían referencia al benefactor, patrón, artista o leyenda del representado.<sup>164</sup> (Ver figuras 57, 58).

El estado de conservación actual es bueno.

---

<sup>164</sup> En PAL 3.P. 22.

FIGURA 60.

ALTAR JAINA DEDICADO A MAHAVIRA.

Museu Etnològic de Barcelona (n<sup>o</sup> de inventario 194-604 a/ 605 b, colección 194).

India, Gujarat. S. XVI.

Bronce a la cera perdida.

27 cm.

COMENTARIO-

Es un altar dedicado a Mahavira, sentado en el centro en actitud de meditación, en la clásica postura del loto padmasana. En torno a la figura se encuentran dos santones jainas de pie y otros dos sentados. Al lado del palanquín, que cae sobre Mahavira dos elefantes rampantes, animal emblemático de Ajinataha. El altar está compuesto por dos cuerpos desmontables. El superior es una aureola de santones, que termina en formas lobuladas y rematadas por un penacho, y, el cuerpo central con Mahavira por la sombrilla, que simboliza el poder cósmico del universo.

La parte superior se encaja en la inferior con tres vástagos, con un efecto arquitectónico como de fachada de una construcción. En la parte inferior central hay una serie de animales: dos aves, símbolo del 59 tirthakara, Sumatinatha, y dos cabras símbolo del 17 tirthankara, Kunthanatha, y otras figurillas muy pequeñas; a su vez esta parte está rodeada por otra, que la enmarca con cuatro filas de santones sentados, y dos de pie en postura kayotsarga (rígidamente firmes). En la parte superior aparecen otras tres filas de santones en actitud de oración. Las filas van disminuyendo hasta llegar a un sólo jaina. Esta cantidad de santones (hay un total de 24 tirthankaras) pueden representar al mismo Mahavira, pues una costumbre de la estética jaina es multiplicar hasta la saciedad las figuras del jaina, simbolizando el concepto infinito del tiempo.<sup>165</sup> Todo el baldaquino está rematado por un penacho de forma

---

<sup>165</sup> En Pal, 3, opus cit. P. 33.

acebollada, y descansa sobre una doble base hueca con decoración geométrica. A pesar de la multiplicación de figuras, el altar es esquemático y sobrio, como ordena la estética jaina. Toda la parte trasera está ocupada por una extensa inscripción que hace referencia al patrón, benefactor o artista, posiblemente algún artesano jaina de la zona, etc... ya que los altares jainas constan siempre de esta documentación por medio de inscripciones en su parte trasera o en el pedestal sobre el que apoyan (ver figuras 57, 58, 59).

El actual estado de conservación es bueno.

## CAPITULO VIII-.

LA VIDA COTIDIANA. OBJETOS DE  
USO COTIDIANO.

LA VIDA COTIDIANA. OBJETOS DE USO COTIDIANO.  
CATALOGACION.

61- Jinete a caballo. Shivaji. MEB. India, Maharashtra. S. XIX, aproximadamente. Bronce.

62- Figura masculina. MEB. India, Maharashtra. S. XIX. Bronce.

63- Escultura de un príncipe. MEB. India, Andhra Pradesh. Estilo chalukya. S. VIII, aproximadamente. Piedra arenisca.

64- Elefante. MNAM. India, Khondgajam. S. XIX, aproximadamente. Bronce.

- Ladrillos. MEB. India, (Calcuta), 1880. Barro cocido:

- 65- ladrillo con guerrero armado.
- 66- ladrillo con arquero.
- 67- ladrillo con figura femenina.
- 68- ladrillo de asceta con mortero.
- 69- ladrillo con mujer con sombrilla.
- 70- ladrillo con música con tambor.

- Cabezas de terracota. MEB. India, estilo kushana-gupta. Taxila (Pakistán actual). S.III-IV ddC. Terracota y estuco blanco con algún resto de policromía de color:

- 71- cabeza femenina con alto tocado.
- 72- cabeza femenina con cántaro.
- 73- cabeza femenina con tocado en forma de flor.
- 74- cabeza femenina con tocado en forma de herradura.

- 75- cabeza femenina con tocado en forma de boina.
- 76- cabeza femenina con tocado en forma vegetal.
- 77- cabeza femenina con collares.
- 78- cabeza femenina con pendientes de estrella.
- 79- torso de figura femenina.
- 80- cabeza masculina con amplio turbante.
- 81- cabeza masculina caricatura de Hanuman.
- 82- cabeza masculina con tocado cónico.
- 83- cabeza masculina con bonete.

- Muñecos de las castas. MNAM. India, S. XIX. Pasta de cartón, tela y estuco:

- 84- muñeco de la casta de los Kchatrya.
- 85- muñeca de la casta de los Kchatrya.
- 86- muñeco de la casta de los vaishyas.
- 87- muñeca de la casta de los vaishyas.
- 88- Brahman de la secta de Shiva.
- 89- muñeca de la casta de los shudras.

90- 91- Marionetas de la casta de los Kchatrya (2).  
MNAM. India, S. XX. Tela, pasta de cartón, estuco.

92- 93- 94 95- Tampones de madera para estampar ropa con relieves de motivos vegetales y florales (4).  
MNAM. India, S. XIX. Madera olorosa.

- Cortadores de bétel. Colección privada, Madrid.  
India. S. XVIII-XIX, aproximadamente. Bronce y acero para las guillotinas.

96- 100- cortadores de tipo mithuna.

101- 105- cortadores con leones-zoomorfo.

106- 112- cortadores con caballos y jinetes.

- 113- 127- cortadores con aves- zoomorfo.
- 128- 129- cortadores con motivos diversos, en  
forma de arco y con figura femenina.
- 130- 154- cortadores de tipo zoomorfo.
- 155- 164- cortadores con forma de arma y navaja.
- 165- 172- cortadores con forma semicircular.
- 173- 174- cortadores en forma de hacha.
- 175- 199- cortadores en forma de arcos  
polilobulados con anillos y cascabeles.



FIGURA 61.

JINETE A CABALLO. SHIVAJI.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-50, colección 112).

India, (Maharashtra). S. XIX, aproximadamente.

Bronce a la cera perdida.

8.7 cm.

#### COMENTARIO-

Representa a Shivaji a caballo, (según la ficha del museo), jefe maratho cuyo poder se impuso en Maharashtra y contrarrestó el poder mogol durante el s. XVII. Es un bronce muy esquemático y sencillo; tanto el jinete como el caballo son pequeños muñecos en los que no se han cuidado nada las proporciones naturalistas ni la anatomía real. El caballo va perfectamente enjaezado, y aunque de forma tosca, lleva decoraciones de espirales y botones en la montura. Las riendas son cuerdas trenzadas. Shivaji lleva un escudo en su mano izquierda y una espada en la derecha. Todo el conjunto se levanta sobre una fina plataforma rectangular.

El actual estado de conservación no es muy bueno, pues todo el bronce está cubierto por una fina pátina verde, que ha erosionado los detalles.

FIGURA 62.

FIGURA MASCULINA.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 112-32, colección 112).

India, (Maharashtra). S. XIX, aproximadamente.

Bronce a la cera perdida.

13 cm.

#### COMENTARIO-

Es una figura muy delgada y estilizada. Lleva un alto y estrecho tocado rematado en forma de bola, que simboliza el lingam, culto fálico al dios Shiva. Tiene grandes orejas con dos agujeros de los que colgarían pendientes de un material más deleznable, por lo que se han perdido. Lleva todo el cuerpo cubierto de joyas: pulseras, brazaletes, collares... Toda la figura es muy lineal y esquemática, pero muy expresiva por la postura y el gesto descarado con los brazos en jarra, así como en los grandes ojos muy abiertos. Se apoya sobre una plataforma cuadrada disminuyente que termina en decoración de pétalos. Su función sería lúdica.

El actual estado de conservación es bueno. La pieza ingresó en el museo en noviembre de 1960, y se hizo su ficha de inscripción en 1970.

FIGURA 63.

ESCULTURA DE UN PRÍNCIPE.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 128-2. Colección 128).

India, Andhra Pradesh. Estilo chalukya, S.VIII, aproximadamente.

Piedra arenisca.

39 cm.

COMENTARIO-

Esta figura que actualmente está exenta de su contexto escultórico, debía formar parte del conjunto escultórico de un templo o palacio, por lo tanto es difícil apreciarla aislada del conjunto inicial al que pertenecía. La parte trasera está llena de protuberancias y rugosidades, que son la prueba más evidente de un corte sesgado en esta parte, que lo separaría del muro o friso decorativo. No obstante, a pesar de estas dificultades de identificación, lo más probable es que se trate de alguna figura principesca del Imperio de Vijayanagar.

La figura lleva un alto tocado fálico compuesto por varios cuerpos cilíndricos y circulares, y grandes pendientes en forma de aretes con decoración de bolas. También lleva un cordón (upavita) que le cruza el pecho y collares con decoración de dientes y perlas. Una amplia capa le cae desde el hombro derecho hasta medio muslo dentro del más puro estilo pallava. La figura se inclina ligeramente, con un doble movimiento de piernas y cadera en una postura muy sensual y delicada, que se acentúa con el movimiento de los brazos: uno hacia la espalda y el otro recogido en el pecho, (llevando un loto entre los dedos). Sin embargo, es evidente el comedimiento y equilibrio en el efecto final, característica típica de toda buena pieza. Los rasgos faciales están estandarizados debido a la rigidez de la estética hindú, pero se permiten mayores licencias como los ojos almendrados y la boca muy abultada y carnosa, al no tratarse de una imagen de culto. Aún así se huye de toda individualización personal y buscan analogías con las formas de la

naturaleza.

Técnicamente la pieza es de gran calidad por el cuidadoso trabajo de la piedra, tallando con gran precisión todos los motivos decorativos que adornan la figura. Posiblemente toda la figura después de tallarse se limó con un elemento abrasivo para procurar un efecto más pulido.

El estado de conservación es bueno, la piedra no está muy erosionada, a excepción de algunas zonas rotas como la nariz y los pies desde los tobillos.

FIGURA 64.

ELEFANTE.

Museo Nacional de Antropología. Sección Etnológica de Madrid. Donación SANTOS MUNSURI, (nº de inventario-8407).

India, Khondgajam. S.XIX.

Bronce a la cera perdida.

5.5 cm.

COMENTARIO-

Es una pequeña figura de elefante elaborado a la cera perdida. Se le supone una función lúdica, utilizado como juguete o tal vez como objeto decorativo. Tiene gran profusión de adornos en su cabeza y cuerpo, lo que puede recordar a los elefantes engalanados en los festivales indios.

A ambos lados de la cabeza tiene dos orificios o anillos por los que tal vez se introdujese una cuerda para colgarse en algún lugar determinado, o para algún adorno pesado.

El actual estado de conservación es bueno. Formaba parte de la colección Webster, quien la compró en 1898. Se adquirió en Sotheby's en 1988. En la ficha del Museo junto a Khondgajma aparece el término Gimancia, que suponemos que será un topónimo, aunque no lo hemos localizado.

FIGURA 65.

LADRILLO CON GUERRERO ARMADO.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 194-564. Colección 194).

India, (Calcuta), 1880.

Barro cocido.

14 cm.

COMENTARIO-

Es un ladrillo con forma de paralelogramo romboidal, que formaba parte de la decoración de algún templo o palacio. Representa una escena de combate o guerra. El guerrero lleva un largo sable que sujeta en su mano derecha, y que atraviesa todo el ladrillo longitudinalmente. El guerrero dobla la rodilla en el suelo y a la vez flexiona la otra en una postura que parece indicar que está recibiendo los honores militares por alguna hazaña realizada. Va ataviado con un turbante pequeño y cilíndrico. En la mano izquierda lleva otro objeto, pero no puede apreciarse, exactamente de que se trata, y podría ser un escudo redondo. En el ángulo superior derecho aparece una roseta o sol, muy desgastado, lo que acentúa el sentido narrativo de la escena.

Técnicamente, el modelado es sencillo a base de incisiones, que marcan el traje con el cinturón decorado con bolas y la tela que cae entre las piernas. La composición presenta al guerrero ladeado, ya que está condicionado por la ley del marco romboidal, al que debe adaptarse.

El actual estado de conservación es bueno, pues ha sido recientemente restaurado por J. Sancho, pero se observan roturas y erosiones en las esquinas del ladrillo, así como, desgastes por toda la superficie del mismo. El ladrillo ingresó en el museu el 20 de diciembre de 1967, y se hizo su ficha de inscripción el 30 de septiembre de 1970.

FIGURA 66.

LADRILLO CON ARQUERO.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 194-565, colección 194).

India, (Calcuta), 1880.

Barro cocido.

16 cm.

COMENTARIO-

Representa un ladrillo con forma de paralelogramo, que formó parte de un panel decorativo de un templo. Representa una escena del *Ramayana*, por comparación con un ladrillo de la página 183 de POSTER (ver Bibliografía). La figura es un arquero en actitud de disparar, pero que gira y vuelve la cabeza hacia el lado contrario del que va dirigido la flecha. Va ricamente ataviado como un guerrero, Kchatrya, de alta casta principesca, con una falda, joyas y brazaletes y un gorro cilíndrico. Destacan unas grandes orejeras que desproporcionan anatómicamente a la figura, porque se tratan de los adronos del casco.

Los rasgos faciales son típicamente indios con ojos almendrados, nariz aguileña y afilada y labios carnosos. En su ángulo superior derecho aparece un objeto en forma de rosacea, que imita el sol y que intenta dar un efecto realista y narrativo a la escena. La figura debe adaptarse a la forma romboidal del marco, por lo que levanta la flecha en la dirección en la que se prolonga este.

Técnicamente es un alto relieve, que se transforma en bulto redondo en algunas zonas como la pierna izquierda. Toda la decoración está realizada mediante incisiones.

El actual estado de conservación es bueno, aunque tiene desgastes y roturas en las piernas y en la parte de los ojos. El ladrillo ingresó en el museu en 20 de diciembre de 1967 y su fecha de inscripción se hizo el 30 de septiembre de 1970.

FIGURA 67.

LADRILLO CON FIGURA FEMENINA.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 194-566, colección 194).

India, (Calcuta), 1880.

Barro cocido.

16 cm.

COMENTARIO-

Es un ladrillo con forma de paralelogramo, pero menos exagerado que los demás ladrillos de la colección 194 y con una ligera forma romboidal. Representa un tema popular, protagonizada por una mujer que está de pie, y lleva un vestido largo. Su pelo o tocado es muy largo y muy difícil de distinguir de la tela, porque se han utilizado las mismas incisiones como motivo decorativo, en forma de banda reticulada. Los ojos son muy grandes y almendrados. En general, la composición es sencilla, adaptándose al marco del ladrillo, y, sin pararse en excesivos detalles, pero la figura es muy expresiva, en su actitud desenfadada y espontánea.

El actual estado de conservación es bueno por haber sido restaurado por J. Sancho al llegar al museo. El ladrillo ingresó en el museo el 20 de diciembre de 1967, y se hizo su fecha de inscripción el 30 de septiembre de 1970.



FIGURA 68.

LADRILLO DE ASCETA CON MORTERO.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 194-558, colección 194).

India, (Calcuta), 1880.

Barro cocido.

16 cm.

#### COMENTARIO-

Es un ladrillo de barro cocido en forma de paralelogramo muy poco pronunciado. Este ladrillo formó parte de algún panel decorativo de un templo o palacio. Representa una escena popular, aunque de carácter religioso. Un asceta (sadhu) en cuclillas trabaja machacando un mortero, con un palo sujeto entre sus manos. La figura lleva una amplia melena que le cae hasta los pies, decorada con incisiones, y con un moñete en el pelo, pero está desnuda. La composición es muy sencilla pero muy acertada por el dinamismo presente en la actitud de moler y por como la figura llena todo el ladrillo en un altorrelieve que da lugar a bulto redondo en la parte de los brazos, el mortero y la cabeza.

El actual estado de conservación es bueno pues ha sido recientemente restaurado por J. Sancho en el museu. Conserva todavía restos de pintura blanca en la zona del mortero, la pierna y brazo izquierdo y la cabeza, por lo que se supone que estaba policromada. El ladrillo ingresó en el museu con fecha del 20 de diciembre de 1967, y se hizo su ficha de inscripción el 22 de septiembre de 1970.

FIGURA 69.

LADRILLO CON FIGURA DE MUJER CON SOMBRILLA.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 194-557. Colección 194).

India, (Calcuta), 1880.

Barro cocido.

18 cm.

COMENTARIO-

Es un ladrillo con forma de paralelogramo, que formó parte de la decoración de un templo o palacio. Representa una figura femenina con un bastón en una mano y una sombrilla en la otra. Es una escena de paseo por la postura de una pierna doblada en actitud de ascender por una rampa y la otra totalmente apoyada en el suelo. La escena es popular, no representa a un dios, ni siquiera un ritual religioso, sino más bien un momento de la vida cotidiana de una figura femenina por el pelo largo y la diadema o tocado de la cabeza. Sale del pecho otra figura más pequeña arropada en muchas telas, que puede representar un niño pequeño al que llevaría su madre en brazos.

Técnicamente es un relieve muy profundo, casi un altorrelieve, que se transforma en bulto redondo en zonas como la cabeza, sombrilla o la pierna que alza por la rampa.

El actual estado de conservación muestra muchos desconchones y está muy desgastado y erosionado por todas las zonas. El ladrillo ingresó en el Museo el 20 de diciembre de 1967, y la ficha de inscripción se hizo el 21 de septiembre de 1970.

FIGURA 70.

LADRILLO CON FIGURA DE MUSICO CON TAMBOR.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 194-559, colección 194).

India, (Calcuta), 1880.

Barro cocido.

20 cm.

COMENTARIO-

Es un ladrillo en forma de paralelogramo romboidal muy pronunciado, que formaba parte de la decoración de un templo o palacio, con lo que actualmente lo observamos fuera de contexto. Representa la figura de un músico, en una escena de la vida cotidiana, pues aparece un hombre en actitud danzante tocando un tambor- damaru. El músico acompasa el ritmo del tambor con su danza reflejada en el movimiento de sus piernas plegadas. La figura lleva un amplio turbante en forma de anillos concéntricos y un gran bigote. Va ricamente ataviado con collares y una especie de pantalón corto, calzón hindú habitual (doti). Todo tiene una decoración con motivos geométricos.

Técnicamente, al igual que en el resto de los ladrillos, puede observarse cómo éste se amolda a la ley del marco, adaptándose a la forma del ladrillo. El altorrelieve se convierte en bulto redondo en el brazo y la cabeza.

El actual estado de conservación es bueno pues ha sido recientemente restaurado por J. Sancho en el museu. Presenta restos de policromía blanca en algunas partes como el marco del ladrillo. El ladrillo ingresó en el museu el 20 de diciembre de 1967, y se hizo su ficha de inscripción el 22 de septiembre de 1970.

FIGURA 71.

CABEZA FEMENINA CON ALTO TOCADO.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-10, colección 112).

India, Estilo Kushana-gupta. Taxila (Pakistán), S. III-IV ddC.

Terracota y estuco blanco con algún resto de policromía.

7.3 cm.

COMENTARIO-

Es una cabeza de terracota de tipo de las tanagras helenísticas. El rostro es muy expresivo e individualizado, pues al no ser imagen de culto, no está condicionado por la estética hindú, que exige un prototipo de rostro idealizado. Sigue totalmente la estética clásica griega en cuanto a los rasgos faciales de la cara: pequeños labios carnosos, y en el tratamiento técnico de la terracota. Sin embargo la marca de la frente, los grandes pendientes abotonados y el alto y enorme turbante denotan claramente su procedencia y estilo del arte greco-indio de Gandhara.

Todavía, conserva restos de policromía blanca por toda la figura. El actual estado de conservación es bueno, pues ha sido restaurada recientemente en el museo, aunque todavía presenta desgastes y una rotura en el extremo superior del turbante. La pieza ingresó en el museo en noviembre de 1960, y se hizo su ficha de inscripción el 23 de noviembre de 1970.

FIGURA 72.

CABEZA FEMENINA CON CANTARO.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 112-6, colección 112).

India, Taxila (Pakistán actual). Estilo Kushanagupta. S.III-IV ddC.

Terracota y estuco blanco con restos de policromía.

8.9 cm.

COMENTARIO-

Representa una cabeza femenina con un manto, que le cubre la cabeza. Lleva una vasija o cántaro sobre la cabeza. Dentro de la vasija hay una pequeña mecha, por lo que podría haber sido utilizada como lamparilla ritual, aunque su condición de imagen de culto es poco probable. Es de influencia helenística dada la individualización de los rasgos y la forma de modelar la terracota como las tanagra helenísticas.

Sólamamente los grandes pendientes como rosetas denotan la tradición india. Constituye una pieza característica del estilo greco-indio del Gandhara.

El actual estado de conservación es bastante bueno pues solo tiene pequeñas roturas y desgastes en la parte de la cara como es la nariz. Está en su mayoría recubierta de estuco blanco con algunos restos de pintura negra en el pelo. Ha sido restaurada por el museu. La pieza ingresó en noviembre de 1960, y se hizo su ficha de inscripción el 21 de noviembre de 1970.

FIGURA 73.

CABEZA FEMENINA CON TOCADO EN FORMA DE FLOR.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-5, colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana-gupta. S. III-IV ddC.

Terracota y estuco blanco.

7.4 cm.

COMENTARIO-

Es una cabeza femenina, del arte greco-indio del Gandhara, con clara influencia de las tanagras helenísticas, por la manera de tratar plásticamente la terracota y por el rostro de rasgos individualizados, fuera de la estereotipada estética india, que exige rasgos totalmente idealizados, siguiendo analogías emocionales con formas de la naturaleza. La presencia india es evidente, sin embargo, en los grandes pendientes en forma de botón de los que cuelgan una gran lágrima, y en el tocado que es una diadema con decoración reticulada geométrica, de la que nacen pétalos de flor del loto. El tocado está ligeramente ladeado, buscando un efecto sensual y atractivo a la figura.

Hay restos de estuco blanco por toda la pieza, pero no de policromía. En esta figura no puede apreciarse claramente la espiga de unión al cuerpo. El actual estado de conservación es bueno, aunque con algunos desgastes en la parte del tocado. La pieza ingresó en el museo en noviembre de 1960, y se hizo su ficha de inscripción el 21 de noviembre de 1970.

FIGURA 74.

CABEZA FEMENINA CON TOCADO EN FORMA DE HERRADURA.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-27, colección 112).

India, Taxila. Estilo Kushana-gupta. S. III-IV ddC.

Terracota y estuco blanco.

10 cm.

COMENTARIO-

Representa una cabeza femenina del tipo de las tanagras helenísticas. Tiene los rasgos faciales muy individualizados. No respeta la estética india, pues personaliza mucho a la retratada, buscando la individualización, al no tratarse de imagen de culto. Lleva un alto tocado que se compone de dos partes: la corona con una diadema reticulada de la que salen formas lobuladas, y un cuerpo con forma de herradura gigante; esta corona junto con los pendientes abotonados son los rasgos indios. La pieza resulta una buena muestra del estilo greco-indio del Gandhara. La espiga de unión con el cuerpo no es tan alargada como en otras terracotas de la colección 112.

El actual estado de conservación es muy bueno. Hay muchos restos de policromía negra y ocre-amarillento en la corona y en la parte izquierda de la figura. La pieza ingresó en el museo en 1960, y se hizo su ficha de inscripción el 23 de noviembre de 1970. Fue restaurada recientemente por el equipo del museo.

FIGURA 75.

CABEZA FEMENINA CON TOCADO EN FORMA DE BOINA.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-16, colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana-gupta. S. III-IV ddC.

Terracota y estuco blanco.

9 cm.

COMENTARIO-

Se trata de una cabeza femenina, al igual que los otras figuras de la colección 112, con facciones muy suavizadas como los ojos almendrados, nariz chata y boca pequeña con una ligera sonrisa esbozada; busca la individualización del retrato, más que una belleza idealizada rígida y propia de la estética hindú. Lleva un amplio tocado en forma de boina aplastada con adornos de borlas que se repiten en los pendientes. Alrededor del cuello lleva varios collares de tiras y otro con el mismo motivo de bolas. Se ve claramente la espiga de unión del cuello con el cuerpo.

La figura ingresó en el museu en noviembre de 1960, y se hizo su ficha de inscripción el 23 de noviembre de 1970. El actual estado de conservación no es muy bueno pues tiene roturas en el tocado y desgastes en la cara y el cuello. Presenta restos de estuco blanco y pintura negra en el pelo y el gorro.



FIGURA 76.

CABEZA FEMENINA CON TOCADO VEGETAL.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 112-11, colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana-gupta. S.III-IV ddC.

Terracota con estuco blanco.

9.3 cm.

COMENTARIO-

Representa la cabeza de una figura femenina con clara influencia de las tanagras helenísticas. Las facciones de la cara individualizan a la retratada con unos rasgos muy personalizados como los ojos pequeños, labios carnosos y muy mofletuda. Lo más llamativo de la figura es el alto tocado dividido en dos partes: una es una diadema con decoración reticulada de la que sale una corona con pétalos de flores, y, la otra es un gran corazón invertido con decoración vegetal y de bolas en los límites exteriores, y unido al cuerpo central mediante un alambre metálico. Se aprecia un influjo occidental helenístico en el arte de este momento, por la individualización de retrato y el tratamiento de la terracota, que podía ser una yakshini o una advocación arbórea en forma de princesa.

El actual estado de conservación es bueno, aunque tuvo que ser restaurada por el museu. Todavía presenta alguna rotura en la parte del cuello. La pieza ingresó en el Museu en 1960 y se hizo su ficha de inscripción el 23 de noviembre de 1970.

FIGURA 77.

FIGURA FEMENINA CON COLLARES.

Museu Etnologic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-8, colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana-gupta. S.III-IV ddC.

Terracota y estuco blanco.

7.1 cm.

#### COMENTARIO-

Es una cabeza femenina con mucha influencia de las tanagras helenísticas por la manera de manufacturar plásticamente la terracota y en los rasgos faciales muy individualizados. Sin embargo, aparecen elementos evidentemente indios como el gran tocado hindú. Este tocado está formado por una diadema trenzada con decoración de hojas y motivos vegetales, sobre la que se levanta una gran forma cilíndrica con decoración espigada. De las orejas cuelgan dos grandes pendientes en forma de botón de los que penden una lágrima. Va ricamente enjoyada con numerosos collares de perlas y eslabones que evidencian la moda de la época. En esta cabeza, tampoco, se aprecia claramente la espiga que la uniría al cuerpo, posiblemente de un material más deleznable por lo que ha desaparecido.

El estado actual de conservación es bueno, pero con una rotura en el cuello y algunos desgastes sobre todo en la parte inferior. Conserva muchos restos de estuco blanco y algunas manchas de pigmento negro en el tocado y el pelo. La pieza ingresó en el museo en noviembre de 1967, y se hizo su ficha de inscripción el 21 de noviembre de 1970.

FIGURA 78.

CABEZA FEMENINA CON PENDIENTES DE ESTRELLA.

Museu Etnològic de Barcelona, (n<sup>o</sup> de inventario 112-12, colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana-gupta. S.III-IV ddC.

Terracota y estuco blanco.

7.7 cm.

COMENTARIO-

Representa una cabeza femenina al estilo de las tanagras helenísticas. El rostro está muy individualizado con rasgos totalmente personalizados, ya que no se trata de una imagen de culto. Lleva un gran tocado en forma de diadema reticulada de la que salen adornos con forma de dientes de lobo. Los pendientes son dos rosaceas con forma de estrella, típicamente hindúes. Plásticamente puede apreciarse una gran destreza en el trabajo de la terracota de pequeño tamaño, pero conseguidos perfectamente todos los detalles. Conserva muchos restos de estuco blanco y pigmentos negros en la tirilla que bordea la corona.

Se tuvo que restaurar recientemente en el museu la espiga que permitiría insertarla en un cuerpo. El actual estado de conservación es bueno debido a estas restauraciones. La pieza ingresó en el museu en noviembre de 1967, y se hizo su ficha de inscripción en 1970.

FIGURA 79.

TORSO DE FIGURA FEMENINA.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 112-2, colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana-gupta. S.III-IV ddC.

Terracota y estuco blanco.

10.2 cm.

#### COMENTARIO-

Representa el torso de una figura femenina. Este torso está apenas sin trabajar, sólo ligeramente esbozado, lo que indica la posibilidad de que fuera vestido posteriormente. Los rasgos de la cara buscan la individualización de la retratada, alejándose de la rigidez estética hindú, al no ser imagen de culto. Técnicamente es muy sencilla por la técnica del pastillaje como pueden apreciarse en las dos tiras unidas al tocado mediante presión de los dedos.

La pieza ingresó en 1960, y se hizo su ficha de inscripción en noviembre de 1970. El estado de conservación es bastante malo, pues le faltan los brazos desde las axilas y tiene roturas en la cara y el tocado.

Presenta restos de policromía negra en el pelo y verde en la túnica, así como muchos restos de estuco blanco por todo el cuerpo.

FIGURA 80.

CABEZA MASCULINA CON UN AMPLIO TURBANTE.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 112-7, colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana-gupta. S. III-IV ddC.

Terracota con estuco blanco y restos de policromía.

8 cm.

COMENTARIO-

Representa una cabeza masculina totalmente india por los rasgos faciales como la nariz pronunciada y ojos almendrados, así como el gran bigote y barba partida en dos de la barbilla y el turbante de la cabeza. Por estos rasgos faciales podría tratarse de un guerrero rajput de cronología mucho más tardía, del S.XVI, y sería del Rajasthan.

Tiene una agujero muy marcado en el cuello, al igual que otras terracotas, por donde se incrustaría el cuerpo. No se sabe con exactitud si es la representación de algún príncipe o personaje famoso de la época, pero los rasgos están muy individualizados, ya que no se trata de una imagen de culto, sino de un retrato cotidiano.

La pieza ingresó en el Museu en 1960, y se hizo su inscripción en noviembre de 1970. El actual estado de conservación es bueno y todavía, tiene restos de pintura negra en el bigote y en la barba y de estuco blanco por toda la cara y el turbante.

FIGURA 81.

CABEZA DE HANUMAN CARICATURIZADO.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 112-4, colección 112).

India, Taxila. Estilo gupta. S.IV-V ddC.

Terracota y estuco blanco.

8.6 cm.

COMENTARIO-

Representa la cabeza de un hombre con una amplia diadema con decoración geométrica y reticulada. Lleva un bigote muy grande y sonríe abriendo la boca, con lo que enseña todos los dientes en un gesto muy expresivo de cordialidad. En las orejas lleva grandes pendientes abotonados. En esta pieza se observa muy bien la espiga que se prolonga desde el cuello, y que se insertaría en un cuerpo que ha desaparecido actualmente, pues sería de tela, madera, o de algún material muy perecedero. Al igual que el resto de las terracotas posee un alto grado de individualización mostrado por los ojos pequeños y juntos y la sonrisa. Se trata posiblemente del retrato personificado de Hanuman, el dios mono.

Plásticamente puede apreciarse el tratamiento de la terracota con un lenguaje clásico y una temática india.

El actual estado de conservación es bueno pues ha sido restaurado recientemente, aunque tiene rota la nariz. Tiene muchos restos de policromía roja y negra por la cabeza, cuello y pelo.

La pieza ingresó en el Muse en noviembre de 1960, y se hizo su ficha de inscripción en 1976.

FIGURA 82.

CABEZA MASCULINA CON TOCADO CONICO.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 112-3, colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana-gupta. S.III-IV ddC.

Terracota y estuco blanco.

8.3 cm.

COMENTARIO-

Representa una cabeza masculina de rasgos individualizados: ojos pequeños, nariz chata y una sonrisa ligeramente esbozada, lo que denota una influencia clásica occidental, y facilita su clasificación como pieza greco-india del Gandhara. Pero hay que destacar el tocado hindú troncopiramidal con decoración a base de anillos. Lleva también pendientes en forma de dos grandes aros, y un bigote largo y curvado dentro de la estética india. Técnicamente, la terracota está modelada a mano, como puede apreciarse por las incisiones del límite del gorro con la frente.

Artísticamente es más sencilla que otras cabezas, pues no se detiene tanto en detalles decorativos.

El actual estado de conservación muestra restos de estuco blanco, pero no de policromía, y muchos desgastes en la parte del gorro y cuello. La pieza ingresó en el Museu en 1967, y se hizo su ficha de inscripción en noviembre de 1970.

FIGURA 83.

CABEZA MASCULINA CON BONETE.

Museu Etnològic de Barcelona, (nº de inventario 112-9, colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana-gupta. S.III-IV ddC.

Terracota.

6.7 cm.

#### COMENTARIO-

Representa un cabeza muy sencilla e inacabada y técnicamente tosca. Se aprecia claramente como se ha aplicado la técnica del pastillaje en las tiras que rodean el cuello y el bonete, mediante presión en el cuello y el gorro. La espiga o vástago de unión con el cuerpo en el que se insertaría es muy estilizada.

El estado de conservación es bueno, aunque apenas hay restos de estuco blanco. La pieza ingresó en el museu en 1960, y se hizo su ficha de inscripción en 1970.



FIGURA 84.

MUÑECO DE LA CASTA DE LOS KCHATRYA.

Museo Nacional de Antropología de Madrid, (nº de inventario- 3182).

India, siglo XIX. Cultura hindú.

Pasta de cartón, tela y estuco.

20 cm.

#### COMENTARIO-

Se trata de un muñeco masculino, perteneciente a la casta de los guerreros y ataviado de forma muy elegante con un fájú y turbante a la cabeza. El turbante puede ser llevado de infinidad de formas, dependiendo de las regiones, condición social.... Aquí aparece un turbante de pequeñas dimensiones con decoración piramidal en la parte frontal, típico del norte de India. Debido a la endogamia, matrimonios sólo autorizados dentro de la misma casta, este muñeco forma pareja con el número dos. Los textos brahmánicos combatían la mezcla de castas, viendo en ello la raíz de los males. Esta casta la formaban los aristócratas, en su mayoría, aunque los sacerdotes brahmanes pueden dedicarse no obstante a profesiones profanas. El pertenecer a las castas más altas permite al hindú privilegios como el peinado de sus cabellos, su indumentaria....

El actual estado de conservación es bueno. La fecha de entrada al museo se produjo en 1948.

FIGURA 85.

MUNECA DE LA CASTA DE LOS KCHATRYA.

Museo Nacional de Antropología de Madrid, (nº de inventario- 3183).

India, siglo XIX. Cultura hindú.

Pasta de cartón, estuco y tela.

20 cm.

#### COMENTARIO-

Representa a una mujer brahman, pareja de la figura 84, vestida con sari de gasa y adornos de papel dorado que cruza sobre el hombro. Bajo el sari lleva ceñido el traje interior (coli), consistente en una chaqueta de mangas cortas, normalmente escotada que deja al descubierto una parte del abdomen. El sari le confiere ese aire majestuoso y elegante, a pesar de su línea sencilla, pero sus colores vistosos con bordados y respunteados de oro y plata, le otorgan gran belleza. El sari consiste en una franja de tela de hasta 7 m de longitud y 90 cm de anchura que se dispone en torno al cuerpo. Se adorna la cabeza, los pies y los brazos con abalorios y ricas joyas. En cuanto a su maquillaje, resaltan los ojos atractivos con su profunda mirada, realzando los párpados de negro. El pelo lo tiene dividido en dos con raya en medio (frecuentemente teñida la raya, palma de manos y pies con henna o rojo bétel).

El actual estado de conservación es bueno. La fecha de entrada al museo se produjo en 1948.

FIGURA 86.

MUNECO DE LA CASTA VAISHYA.

Museo Nacional de Antropología de Madrid, (nº de inventario- 3181).

India, siglo XIX. Cultura hindú.

Pasta de cartón, estuco y tela.

21 cm.

#### COMENTARIO-

Representa a un hombre de la casta hindú de los "vaishyas" o comerciantes. Forma pareja con la figura 87. La clase de los comerciantes goza también de un buen estatus social y nivel de vida, ya que por dedicarse al comercio, metalistería, ganadería, etc, su situación económica es óptima en la sociedad. La diferencia con las castas superiores reside en ciertos derechos civiles, sociales, religiosos y políticos. Va vestido de manera cuidada y elegante. Lleva un par de pantalones muy ceñidos y un "balandrán", especie de hábito talar muy ajustado hasta la rodilla y cerrado por delante. Es de línea muy elegante y sobria. Este traje, típico del pueblo sikh, está más bien reservado como traje oficial o en ceremonias, por lo incómodo de su uso en un clima tórrido como el de India. Encima del pantalón lleva una chaqueta larga con decoración geométrica con dos tiras de vivos colores. La cabeza la lleva cubierta por un amplio gorro en forma de turbante de doble tela.

El actual estado de conservación es bueno. La fecha de entrada al museo se produjo en 1948.

FIGURA 87.

MUNECA DE LA CASTA VAISHYA.

Museo Nacional de Antropología de Madrid, (nº de inventario- 3178).

India, siglo XIX. Cultura hindú.

Pasta de cartón, estuco y tela.

20 cm.

#### COMENTARIO-

Forma pareja con la figura 86. A pesar de llevar también un sari y ricos adornos en los brazos, se observa una clara diferencia con la figura 85. El sari es mucho más sencillo, cayendo en forma tableada por la parte delantera y recogido por siete pliegues. Lleva decoración geométrica en los bordes exteriores de la tela, iguales que los que llevaba la figura 86 en el chaquetón que le cubría. El coli es de manga corta con decoración floral. El pelo lo lleva recogido en un moño caído hacia la nuca. Su maquillaje no es tan exagerado como el de la figura 85.

El actual estado de conservación es bueno. La fecha de entrada al museo es de 1948.

FIGURA 88.

BRAHMAN DE LA SECTA DE SHIVA.

Museo Nacional de Antropología de Madrid, (nº de inventario- 3179).

India, siglo XIX. Cultura hindú.

Pasta de cartón, estuco y tela.

20 cm.

#### COMENTARIO-

Este muñeco representa a un sacerdote hindú descalzo con el torso desnudo y de piel grisácea. Rebozada en cenizas funerarias, que lleva pintados en la frente signos a base de franjas horizontales blancas, y que le identifican como miembro de la secta del dios Shiva. Le cubre el cuerpo, únicamente una amplia tela que puede ser el dhoti, cómoda y aireada pieza de hasta 5 m de tela, generalmente algodón, que se dobla por la cintura, pasando una parte entre las piernas, resultando así un primitivo y rudimentario pantalón de longitud variable, según el gusto personal. Se trataría de un brahman, que suelen guardar celibatos; estos sacerdotes-ascetas pueden a veces estar casados, aunque lo normal es que vivan solos y en continua meditación y oración.

El actual estado de conservación es bueno. La fecha de entrada al museo se produjo en 1948.

FIGURA 89.

MUNECA DE LA CASTA DE LOS SHUDRAS.

Museo Nacional de Antropología de Madrid, (nº de inventario- 3180).

India, siglo XIX. Cultura hindú.

Pasta de cartón, estuco y tela.

21 cm.

#### COMENTARIO-

Se trata de una mujer de tez morena que transporta sobre la cabeza un saco. Bajo el brazo izquierdo lleva, también, dos sacos. Por sus vestiduras, podríamos decir que pertenece a la casta de los shudra o agricultores. Esta casta está destinada a ser jornaleros, obreros y al servicio de las castas superiores. Lleva un sari blanco enrollado hasta la rodilla y en forma de dhoti, por como se cruza entre las piernas a modo de pantalón. La tela le cruza por el hombro izquierdo y le cubre la cabeza. Unicamente, lleva como adorno una pulsera bastante ancha en la muñeca del brazo derecho.

El actual estado de conservación es relativamente bueno. La fecha de entrada al museo se produjo en 1948.

FIGURA 90- 91.

MARIONETAS.

Museo Nacional de Antropología de Madrid. Colección CENTENO, (nº de inventarios- 14728, 14729).

India, Jaipur (Rajasthan). S.XX.

Cartón y tela.

20 cm.

COMENTARIO.

Son dos marionetas (masculina y femenina), ataviadas con trajes muy lujosos. Representan a la 2ª casta social, la aristocracia, la de los Kchatriyas, y están identificados como tal casta por su indumentaria y sus joyas.

Su función es lúdica, como marionetas, en teatros y guiñoles para actuaciones.

El nombre que reciben estas marionetas es de Putraka para la marioneta masculina, y Puttika para la marioneta femenina. Normalmente esta palabra designa el concepto de "infancia", pero igualmente se emplea para el nombre de las marionetas que sirven de juguetes para la niños.

El actual estado de conservación es bueno.

FIGURAS 92-93-94-95.

TAMPONES CON DECORACION VEGETAL.

Museo Nacional de Antropología, sección Etnología.  
Colección Centeno, (nº de inventarios  
14732/14733/14734/14735)

India, S.XIX.

Madera de sándalo.

F.92- 3.5 cm.

F.93- 3.5 cm.

F.94- 4 cm.

F.95- 4.5 cm.

#### COMENTARIOS-

Son sellos de madera tallada, para estampar en la ropa, tallados en una madera oscura y muy olorosa, con decoración vegetal, como pueden ser flores esquematizadas y estilizadas, motivos de palmas, etc, en los que se percibe la influencia del arte mogol del norte de India. Los cuatro sellos son de sección romboidal.

El nombre que reciben estos tampones o sellos es Kalamdari, que significa estampar estos tampones de madera, sobre telas, generalmente de algodón, aunque también puede hacerse sobre seda. Su uso se generalizó desde el S.XVII, para estampar telas destinadas a la exportación, con diseños de influencias chinas y persas. La realización de estos tampones está íntimamente ligada a la técnica del batik, técnica de tintura y decoración de éstos, muy utilizada en toda India. Existen muchas formas diferentes de aplicar la cera, para realizar los distintos motivos decorativos de los tampones, según la zona y el artista.

El estado de conservación de todos ellos es muy bueno.



FIGURA 96.

Cortador de bétel tipo mithuna.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India, Maharashtra. Estilo rajput. S.XVIII-XIX.

Bronce y acero.

17 cm.

COMENTARIO-

Este cortador de bétel tipo mithuna representa a una pareja abrazada ante la presencia de dos pájaros-loros o pavos reales, en los laterales; la pareja de amantes simboliza a Kama, el dios del amor. Iconográficamente es pues la representación plástica del amor mediante gestos y aves simbólicas. El estilo es rajput, de la zona de Maharashtra, por el gorro o turbante que lleva el príncipe. Recuerda en su estilo a los bronce hindúes drávidas, del sur de India. Las dos figuras que juntan sus manos en señal de amor, se apoyan en dos capiteles cilíndricos, de los que salen los brazos o manos del cortador que terminan en dos cabezas de león, que muerden unas anillas de donde colgarían cascabeles (actualmente desaparecidos). Técnicamente el bronce está fundido a la cera perdida, muy bien conseguidos los detalles de las joyas y ropajes al más puro estilo rajput.

El actual estado de conservación es bueno, aunque algo desgastado por el uso y con una ligera pátina verde en algunas zonas de las figuras, pero no en las manos del cortador. Este cortador se limpió recientemente, lo que contribuyó a su buen estado de conservación.

FIGURA 97.

Cortador de bétel tipo mithuna.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India, Tamil Nadu. Estilo drávida, réplica cholla.

S.XVIII-XIX.

Bronce y acero.

13.5 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador de los de tipo mithuna que representa a una pareja de amantes.

Estéticamente posee muchos de los rasgos característicos del bronce cholla, como la postura de la pareja, la delicadeza y estilización en el tratamiento de las figuras y el erotismo de la composición dinámica. Las figuras, casi desnudas llevan una indumentaria totalmente drávida: tocados y joyas (brazaletes, pendientes, collares). El cortador termina en dos manos o brazos que son la prolongación de las piernas de los dos amantes, con total lateralidad, y que descansan en dos formas redondas agujereadas, de donde colgaría un cascabel que ha desaparecido.

El actual estado de conservación está bastante deteriorado y desgastado por el uso, sobre todo en la parte de la guillotina, aunque el acero no aparece excesivamente mordido, pero sí recubierto por una gruesa pátina verde. Este cortador guarda gran semejanza con algunos cortadores de la colección privada inglesa Eilenberg.

FIGURA 98.

Cortador de bétel tipo mithuna.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India del sur, Tamil Nadu o Karnataka. Estilo drávida, réplica cholla. S. XVIII.

Bronce y acero.

15 cm.

COMENTARIO-

Representa una pareja abrazada, aunque puede apreciarse muy bien la diferencia del tamaño menor de la figura femenina con respecto a la masculina. Iconográficamente no se puede saber con exactitud, a quiénes representa, pues lo mismo pueden ser Krishna y Radha, que Shiva y Uma, o, Vishnu y Lakshmi. En cualquier caso sería el dios con su energía femenina en brazos, que en la iconografía hindú se denomina Radha, Uma o Lakshmi Maheshvara. Estéticamente sigue con las características de los bronce del sur, consistente en esquematizar los rasgos e idealizar las figuras buscando analogías con la naturaleza. Estos rasgos se suavizan con la sonrisa, y las figuras dinamizan con la postura de los brazos de la diosa. Ambas figuras van ataviadas en el más puro estilo drávida: joyas, colgantes, brazaletes en tobillos y muñecas, tocados, grandes pendientes dobles y abotonados... decorados técnicamente con incisiones.

El actual estado de conservación, a pesar de que se limpió recientemente, muestra una gruesa pátina verde en casi todo el cortador, especialmente en el cuerpo de ambas figuras. La guillotina está muy erosionada, por lo que apenas se aprecia el acero.

FIGURA 99.

Cortador de bétel tipo mithuna.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India del sur, Tamil Nadu. Estilo drávida. S.XVIII.

Bronce y acero.

15 cm.

COMENTARIO-

Por semejanza con un cortador similar del Museo del Hombre de París, también podría proceder de Delhi, aunque el tipo mithuna en los cortadores suele ser más propio de la zona sur del país. Representa una pareja abrazada amorosamente, si bien se aprecia perfectamente la diferencia de tamaño entre uno y otro. Esto es debido a que pueden ser personajes de distintas categorías humanas y divinas como Krishna, avatar de un dios, y su amante Radha (ver figura 98), o dioses con su energía femenina en Maheshvara. Estéticamente continua con las características de la escultura del bronce drávida como se aprecia en los rasgos idealizados del rostro y suavizados por la sonrisa. Ambas figuras van cargadas de joyas: pendientes, collares, anillos, brazaletes, pulseras...

El estado de conservación no es excesivamente bueno, pues está recubierto por una ligera pátina verde y con la guillotina muy desgastada, casi desaparecida, por el uso.

FIGURA 100.

Cortador de bétel tipo mithuna.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India. Estilo drávida, réplica cholla. S.XVIII-XIX.

Bronce y acero.

15 cm.

COMENTARIO-

Este cortador tipo mithuna, representan a dos dioses, no identificados, pero pueden ser Shiva y Parvatti, e incluso Krishna y Radha (ver figura 98, 99). La figura masculina sujeta en su hombro derecho a la femenina de mucho menor tamaño. Ambas figuras van ataviadas con joyas y ropajes hindúes característicos. Las manos del cortador son las piernas del dios, y terminan en dos bolas con decoración floral, que se repite por todo el cuerpo de la figura.

Técnicamente es un bronce a la cera perdida realizado con todo tipo de detalles expresivos tanto en los gestos, como en las joyas o el tratamiento del pelo de la figura femenina, que es un tocado de cobras. El cortador está unido por los dos brazos con un tornillo que permite realizar el movimiento de la guillotina.

El estado de conservación presenta a la guillotina muy desgastada por el uso. El resto del cortador está bien conservado.

FIGURA 101.

Cortador de bétel con león.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India central, zona de Maharashtra o Madhya Pradesh.

S. XVIII, aproximadamente.

Bronce y acero.

15 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador bastante sencillo, pues está formado por dos partes que se unen mediante un tornillo. Una de ellas tiene forma semicircular, donde debería aparecer la guillotina, (hoy en día perdida), y, la otra tiene como motivo decorativo un león que gira la cabeza hacia atrás. Iconográficamente el león recuerda al simha stambha, pilar drávida con un león rampante, perdiendo en naturalismo pero ganando en simbología de fiereza y poder. Los dos brazos del cortador tienen forma columnada, y se unen al cuerpo superior mediante dos capiteles con forma de makara, animales sagrados, acuáticos y míticos, que son mezcla de cocodrilo, dragón y elefante. Estas manos rematan en formas de anillas de distinto grosor y bolas acebolladas.

El actual estado de conservación es bueno, a pesar de faltar la guillotina pues pueden apreciarse muy bien las formas del león, ya que ha sido limpiado recientemente.

FIGURA 102.

Cortador de bétel con león.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India, Gujarat o Maharashtra. S. XVIII,  
aproximadamente.

Bronce y acero.

15 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador de bétel con un león, que muestra las características iconográficas de los leones indios, más interesados en el simbolismo de fiera que en la representación naturalista y fidedigna del animal. El león gira su cuerpo hacia atrás, y abre las fauces de forma feroz. El otro cuerpo del cortador tiene decoración floral y vegetal incisa. Los dos brazos son acanalados y estriados rematados por bolas y anillos y unidos al cuerpo central por capiteles de makaras, animales acuáticos míticos.

El estado de conservación no es muy bueno pues aparece muy desgastado y erosionado por el uso.

FIGURA 103.

Cortador de bétel con el sol (Surya) y la luna (Chandra).

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India, Orissa. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

15 cm.

COMENTARIO-

Este es un cortador, decorado con la luna y el sol, característico de la zona de Orissa. El cuerpo superior representa dos leones. Uno de ellos se gira hacia atrás con las fauces abiertas, mientras que la iconografía del otro es más naturalista y, está apoyado en un pájaro, idea contrarrestada: la fiereza del león y la delicadeza del pájaro. La unión de los brazos con la parte superior del cortador es mediante una cabeza de makara muy esquematizada. Los brazos son de corte cónico y terminan en forma de bolas bulbosas con decoración reticulada.

El actual estado de conservación muestra una gruesa pátina verde que recubre todo el cortador en su parte superior y en uno de los brazos.



FIGURA 104.

Cortador de bétel con forma de yali (león fantástico).

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India, Orissa. S.XIX, aproximadamente.

Bronce y acero para la guillotina.

15 cm.

COMENTARIO-

Representa un cortador de bétel con forma de yali, y que por la manera en que ondula los brazos lisos, podría catalogarse como de la zona de Orissa. El león no es naturalista, en tanto su representación iconográfica se corresponde a un yali, a excepción de las dos manos delanteras que reflejan toda la fuerza de las garras del animal. El rabo lo enrosca hacia atrás y queda enganchado en unas alas, por lo que bien podría tratarse de algún animal mítico. Podría ser vyalaka, especie de grifo o león cornudo alado y con trompa, que decora los tronos hindúes, realtando el carácter real y universal de la imagen, en que las formas pseudoleónidas prevalecen ante otras.<sup>166</sup> La guillotina es enorme y ocupa una gran superficie del cortador, y se une directamente con la parte inferior mediante unas formas abstractas, de donde colgarían cascabeles o algún apéndice decorativo, hoy desaparecido.

El estado de conservación es bueno pero recubierto por algunas zonas de una pátina verde.

---

<sup>166</sup> DONIGER, opus cit. P. 21.

FIGURA 105.

Cortador de bétel en forma de león.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India del sur, Tamil Nadu. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

12.3 cm.

COMENTARIO-

Representa un animal fantástico imaginario, mezcla de león y perro, que parece luchar y pelearse contra una cobra. Tiene las fauces abiertas con un gesto de mucha fiereza. Vuelve la cara hacia atrás, postura típica de los leones de los cortadores, y con la boca muerde el rabo, que también lo gira hacia atrás. Una de las manos del cortador parece una pata de animal cilíndrica y termina en una forma de bellota estriada, y en la otra predominan más las formas vegetales. Todo el cortador está decorado con pequeñas incisiones. Técnicamente está hecho mediante dos moldes unidos por un tornillo.

El estado de conservación es bastante bueno, pero falta la guillotina.

FIGURA 106.

Cortador de bétel con forma de caballo.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India del sur, Tamil Nadu. Estilo Srirangam. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

18 cm.

COMENTARIO-

Este cortador representa un caballo en carrera al galope e inciciando un salto. Las manos del cortador representan los dos patas traseras y terminan con dos formas de pezuñas muy estilizadas. Todo el cortador lleva una decoración a base de pequeñas incisiones, y reticulada en la parte de la montura para simular el cuero de esta. El caballo va profusamente adornado y enjaezado con guirnaldas dentadas en el cuello y grupa. En general, es muy naturalista tanto en la cabeza como en las manos delanteras, ya que la parte de las patas traseras es más abstracta.

El actual estado de conservación es bueno con una ligera pátina verde, sólo por algunos sitios muy determinados. La guillotina, sin embargo, está bastante oxidada, aunque todavía se podría utilizar.

FIGURA 107.

Cortador de bétel en forma de caballo.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India del sur, Tamil Nadu. Estilo de Srirangam. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

12.7 cm.

COMENTARIO-

Representa a un cortador con forma de caballo y tiene las mismas características que el cortador anterior (figura 106). Tal vez, es más sencilla la decoración. a base de motivos florales en un muslo, y guirnaldas de perlas y cascabeles en el cuello y la crin, adornada con trenzas. Está formado técnicamente por dos partes: una mucho mayor que representa al caballo, y otra de mucho menor tamaño que representa una pata muy estilizada, que contiene la guillotina. Ambas partes están unidas por un tornillo que permite la movilidad de la parte inferior.

El estado de conservación es bastante bueno, aunque con una ligera pátina verde recubriéndolo y con la cuchilla algo desgastada.

FIGURA 108.

Cortador de bétel en forma de león rampante.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India del Sur, Tamil Nadu. S.XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

10.4 cm.

COMENTARIO-

Representa a un león algo deformado y abstracto, tanto en el trabajo de su cara como en el de las manos. La diferencia con otros caballos de esta colección reside en que éste tiene el rabo vuelto hacia la espalda y enrollada la punta, más como un león que como un caballo, lo que le convierte en híbrido entre ambos animales. La decoración es a base de incisiones. Las dos manos del cortador rematan en forma de bolas bulbosas.

El actual estado de conservación es muy bueno, pues ha sido limpiado recientemente eliminando toda la pátina verde que lo cubría, con lo que es difícil su datación, aunque la guillotina está bastante desgastada por el uso.

FIGURA 109.

Cortador de bétel en forma de caballo.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India del sur, Tamil Nadu. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

12 cm.

COMENTARIO-

Este cortador representa un caballo más naturalista. La decoración que cubre todo el cuerpo es a base de motivos vegetales y florales. Sin embargo, la silla está decorada con retículas geométricas. Las dos manos del cortador son menos figurativas y tienen forma acanalada, terminando en una bola que imita la pezuña.

El estado de conservación es bastante bueno porque el cortador se limpió recientemente. No obstante, la guillotina está muy estropeada por el uso, como viene siendo costumbre en los cortadores de toda la colección.

FIGURA 110.

Cortador de bétel en forma de caballo.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India del sur, Tamil Nadu. Estilo de Srirangam.

S.XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

12.3 cm.

COMENTARIO-

Representa un cortador con forma de caballo. Todo el cortador se decora a base de incisiones y motivos florales y vegetales muy geométricos. Todo el cuello del caballo está decorado con guirnaldas de perlas y diamantes. Lleva la crin trenzada y le corona un penacho. Es un caballo bastante naturalista tanto en la forma de sus manos delanteras, como en la cabeza. Las manos del cortador terminan en dos formas muy estilizadas y acanaladas rematadas por una pequeña bola: pezuña.

El estado de conservación es bueno, a pesar del desgaste de la guillotina.

FIGURA 111.

Cortador de bétel con caballero con espada.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India. Estilo de Srirangam. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

18 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador que representa un caballero armado con una espada curva, (más característica del norte de India por la influencia musulmana y mogol). La iconografía es bastante confusa pues igual puede ser un caballero rajput, que un héroe local, un personaje histórico como Shivaji, o el avatar Kalki de Vishnu (último avatar que todavía no ha llegado a la tierra según la mitología, pero más acertado es considerar que se trata de un guerrero a caballo). El caballero va ataviado con turbante y pertenece, posiblemente, a un estamento elevado por las vestiduras como la casta de los guerreros. Lleva, además de la espada, jambiya, un escudo redondo adosado en la espalda. Está en posición de ataque o carga. El jinete es más sencillo y esquemático que el caballo. El caballo va enjaezado con gran cantidad de adornos muy trabajados, imitando las riendas y la montura a base de dibujos geométricos. Las patas del caballo son las manos del cortador.

El estado de conservación es bastante bueno pues se limpió recientemente. La guillotina, sin embargo, está muy erosionada y en mal estado de conservación.



FIGURA 112.

Cortador de bétel con caballero cazando un león.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India del sur, Tamil Nadu. Estilo Srirangam. S.XVIII-XIX.

Bronce y acero.

18 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador que representa un caballero luchando contra un león que se apoya en una de las patas del caballo. El estilo de Srirangam se evidencia en la postura encabritada y dinámica caballo. Iconográficamente puede tratarse de muchos personajes, aunque posiblemente se trate de una representación genérica y esquemática de algún rey o príncipe, en una escena cotidiana de caza, pero no puede asegurarse que no se trate de Shivaji o algún héroe local.

El cortador se compone de dos partes bien diferenciadas. La parte superior está formada por el caballo, el caballero, la guillotina y el león. Y, la parte inferior por una de las manos del cortador. Las dos partes se unen mediante un tornillo que permite la movilidad de la parte inferior. Con una de las manos sujeta la rienda y con la otra levanta una lanza, que la clava en el león en actitud de caza. El caballero se gira hacia atrás para poder observar mejor el momento de la caza. El caballo lleva decoración geométrica incisa por todo el cuerpo, mezclada con decoración abstracta vegetal y floral. Lleva muchas riendas a base de círculos y trenzas, enjaezado de gala.

El estado de conservación es muy bueno. La guillotina aparece oxidada sólo en algunas zonas, como los bordes que la unen al cortador.

FIGURA 113.

Cortador de bétel con doble pájaro. Colección Donoso Cortés.

India del sur, Tamil Nadu. S.XVIII-XIX.

Bronce y acero.

19 cm.

COMENTARIO-

Morfológicamente representa un cortador bastante extraño. La cabeza del cortador está formada por dos animales de idénticas formas, que imitan a pájaros con la cabeza vuelta hacia atrás, mirando a sus propios cuerpos. Todo el cortador tiene una decoración a base de pequeñas incisiones que simulan ser las plumas de los animales. Tienen grandes picos que apoyan en el cuerpo y una enorme cresta en la parte exterior del cuello y la cabeza. Las dos partes son exactamente iguales y se han fundido en un molde para luego unir las mediante un tornillo. Las dos manos del cortador tienen una decoración incisa a ambos lados de un eje central, que recorre toda la mano y de la que parten otras líneas más pequeñas. Las manos son divergentes y terminan en una bola grande y alargada. Estas manos no tienen mucho sentido en la iconografía de un pájaro y, o bien, representan las plumas plegadas de la cola de un pavo real o tal vez pueda tratarse de una forma del animal mítico, llamado serapendiya, originario de Sri Lanka y representado en numerosas esculturas drávidas del sur de India.

Este cortador está muy desgastado por el uso, por lo que tal vez sea más antiguo o haya sido más utilizado que el resto de los cortadores de la colección.

FIGURA 114.

Cortador de bétel con pájaro.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India del sur, Tamil Nadu. S.XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

17.4 cm.

COMENTARIO-

Este cortador es del mismo estilo que el anterior (ver figura 113), pero sólo aparece un pájaro. La unión con la parte inferior se produce mediante un tornillo en forma de roseta. La parte inferior, de menor tamaño, representa las plumas de la cola del ave. Las dos manos del cortador son lisas y terminan en forma de bolas y borlas. Todo el cuerpo del ave está decorado con pequeñas incisiones que simulan ser las plumas.

El actual estado de conservación es bueno, aunque con una pátina verde en algunos lugares.

FIGURA 115.

Cortador de bétel en forma de pájaro.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India, Orissa. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

14.5 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador de bétel en forma de pájaro de la zona de Orissa, característico por la forma de media luna y sol, que hay en el vértice superior de las, en su unión al cuerpo del cortador. Las manos son de forma cilíndrica con estrías, y terminan en dos bolas con decoración de incisiones. Una de las manos se prolonga en una cabeza de periquito cuyo ojo es el tornillo que une las dos partes. En los bordes del cortador hay pájaros muy estilizados y un makara en altorrelieve, animal acuático de la mitología hindú.

El estado de conservación es bueno, aunque con una ligera pátina verde recubriendo todo el cortador.

FIGURA 116.

Cortador de bétel en forma de pájaro.

Colección privada, Donoso Cortés, Madrid.

India del sur. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

15.2 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador, en parte figurativo y naturalista, que representa la cabeza de un loro. Toda la parte superior está decorada simulando de forma muy realista las plumas del loro. El ojo es el tornillo de unión de las dos partes. Las manos son de corte rectangular, una de ellas es recta y la otra se ladea en dirección exterior levemente. Terminan en una sucesión de molduras redondas. Las manos se unen a la cabeza del cortador mediante dos capiteles con decoración floral.

Técnicamente está realizada mediante moldes, que llegan hasta el altorrelieve en la parte superior de las plumas del loro.

El estado de conservación no es muy bueno, pues está recubierto por una pátina verde. La guillotina está muy desgastada y oxidada.

FIGURA 117.

Cortador de bétel con forma de pájaro y adornos de pavos reales.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India del sur, S.XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

16.5 cm.

COMENTARIO-

Representa un cortador de bétel con forma de pájaro. En este cortador las manos son rectas y acanaladas, aunque las estrías están muy desgastadas por el uso y terminan en dos molduras circulares estilizadas. La unión con el cortador se produce mediante un capitel anillado y liso. En el cortador aparecen dos pavos reales muy naturalistas. Uno de ellos se gira hacia atrás y queda unido su cuello a la cola del otro mediante un vástago. En la otra parte aparece un periquito o loro pequeño. El cortador está realizado con dos moldes; ambas partes están unidas mediante un tornillo, que hace la función de ojo de uno de los pájaros representados.

El actual estado de conservación no es excesivamente bueno, pues le falta la guillotina, que ha desaparecido, quedando solo el hueco vacío.

FIGURA 118.

Cortador de bétel con forma de pájaro.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India del Sur, Tamil Nadu. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

13.5 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador de bétel con forma de pájaro. En la parte superior de este cortador se puede apreciar la escultura en bulto redondo, de un periquito muy esquematizado. En la otra parte aparece una forma abstracta con una cresta añadida, de la que colgarían cascabeles como decoración, y que actualmente han desaparecido, y que podría representar el cuerpo del pájaro. Todo el cortador está decorado con incisiones que imitan el plumaje del pájaro. Los brazos del cortador son cilíndricos y terminan en dos botones y una serie de tres anillos.

El estado de conservación es bueno, aunque le falta la guillotina.

FIGURA 119.

Cortador de bétel con forma de pájaro.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India del sur. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

18.4 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador con forma de pavo real, totalmente figurativo, naturalista y realista. Toda la superficie inferior está decorada con motivos vegetales en forma de incisiones que imitan las plumas. Los dos mangos representarían la cola de plumas largas del pavo real. Técnicamente se realizó mediante un molde plano sin demasiada profundidad. La guillotina es muy pequeña y fina.

El actual estado de conservación es bueno aunque con una fina pátina verde por algunos lugares como la cabeza y la cola.



FIGURA 120.

Cortador de bétel con forma de pájaro.  
Colección privada Donoso Cortés, Madrid.  
India, Delhi. S. XIX, aproximadamente.  
Bronce y acero.  
15 cm.

COMENTARIO-

Este cortador parece representar al vahana Garuda, montura de Vishnu (según el Museo del Hombre de París, donde existe un cortador de las mismas medidas y es exactamente igual).<sup>167</sup>

Es un cortador bastante complicado por su cierre y forma. El cortador está formado por dos partes: una de ellas es la que representa a Garuda, y es de mayor tamaño. La pieza principal muestra a Garuda con un alto tocado en la cabeza, y rasgos muy esquemáticos en su rostro. El cuello lleva decoración incisa a base de líneas. Tiene una gran cola de pavo real con decoración circular y con un pequeño punto en el interior de cada círculo, esta misma decoración se repite por el cuerpo. La cola sale de la parte trasera y está unida a la pieza principal por un tornillo. La parte inferior está formada por uno de los mangos del cortador, con la misma decoración a base de piezas geométricas y mangos acanalados; termina en forma de bolas. Lo más destacado, es la pieza en forma de doble arco lobulado en el que se introduce la guillotina de acero, como cierre de seguridad. A pesar de representar un animal de culto, ha sido incluido en este apartado, pues en el objeto prima su función diaria, cotidiana y no de culto religioso.

El actual estado de conservación es bastante bueno, pues se limpió recientemente.

---

<sup>167</sup> Vease Catálogo Museo, aunque Garuda suele asociarse a un águila y no a un pavo real. P. 78.

FIGURA 121.

Cortador de bétel con periquitos.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India, Delhi. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

14 cm.

COMENTARIO-

Representa un cortador de bétel con periquitos. En la parte superior del cortador aparecen los dos periquitos enfrentados y mirándose el uno al otro. Hay un vástago de separación entre ellos, que sobresale en la parte inferior, en forma de flecha muy pronunciada. La influencia del arte mogol puede apreciarse en las formas lobuladas del cortador, y en el diseño delicado de los pájaros.

Las manos son como cordones flexibles divergentes y terminan en forma de borlas.

El estado de conservación es bastante bueno.

FIGURA 122.

Cortador de bétel en forma de pájaro.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India, Delhi. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

14 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador con el motivo decorativo de garza como tema central. La garza está muy estilizada y con un pico muy largo. El animal corona toda la parte superior del cortador, que se prolonga hasta una de las manos de sección circular, y termina con dos anillas. La mano inferior es de corte rectangular y termina en una borla estriada, que se repite en el vértice inferior opuesto. El tipo de guillotina combina el cierre automático con el cierre de seguridad. La influencia del arte mogol se advierte en el arco lobulado del cortador (ver figura 121).

El actual estado de conservación es bueno, aunque el acero de la guillotina está muy desgastado en el centro.

FIGURA 123.

Cortador de bétel con forma de pájaro.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India, Delhi. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

14 cm.

COMENTARIO-

Representa un cortador en forma de pájaro. Se aprecia la influencia del arte mogol en la parte lobulada del cortador, que combina el estilo de corte de guillotina con el cierre de cortador de tipo resorte. Todo el cortador está decorado con círculos concéntricos incisos. En la parte superior aparece representado un pavo real esquematizado pero bastante verosímil. Las manos del cortador son de corte rectangular y están decoradas con anillas en los extremos. Terminan en dos formas de bellotas.

El estado de conservación es malo. Está todo el cortador recubierto por una gruesa pátina verde. El acero de la guillotina está muy desgastado y erosionado en la parte central.

FIGURA 124.

Cortador de bétel con pavo real.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India, Tamil Nadu. S.XIX aproximadamente.

Bronce y acero para la guillotina.

12.3 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador que representa a un pavo real relativamente naturalista y totalmente figurativo, situado en una de las prolongaciones de las manos y que gira la cabeza hacia atrás. El otro lado del cortador tiene decoración floral y una serie de anillas de las que colgarían cascabeles, que actualmente han desaparecido. Las manos son de corte cilíndrico y una de ellas se gira hacia adentro siguiendo el movimiento ondulado de todo el cortador de manera convergente. Los brazos del cortador terminan en forma circular con cuatro anillos de distintos tamaños agrupados de dos en dos.

El actual estado de conservación es malo, pues la guillotina está muy desgastada. El resto del cortador está recubierto por una gruesa pátina verde.

FIGURA 125.

Cortador de bétel con forma de cabeza de loro.

Colección privada Donoso Cortés. Madrid.

India del sur, S.XIX aproximadamente.

Bronce.

11.5 cm.

COMENTARIO-

Se trata de un cortador figurativo que representa a un loro. La cabeza ocupa toda la parte superior, con un tornillo que simula el ojo del loro, y que une las dos partes del cortador. El pico es muy realista, igual que la cresta de plumas que bordea uno de los lados superiores de la cabeza.

Las manos del cortador sugieren el cuerpo del loro y las plumas de las alas: son lisas, con una inscripción en la parte interior de una de ellas, posiblemente en un antiguo dialecto, pues hoy en día son una serie de signos que representan letras sin ningún significado. Los cortadores no suelen llevar ningún tipo de signos, pero el encontrarlo en algunos puede ser la marca del artista o artesano, teoría ésta poco probable, o bien el nombre del propietario. La inscripción está punteada y muy borrosa por el paso del tiempo.

El estado de conservación no es del todo bueno, pues la guillotina de acero del cortador ha desaparecido, con lo que queda una parte hueca en la cabeza del cortador.

FIGURA 126.

Cortador de bétel con forma de ave y elefante.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India del sur, S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero para la guillotina.

11 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador muy curioso que combina la forma del pájaro en uno de los lados del cortador con la cabeza de elefante en el otro lado. Ambos animales están muy esquematizadas y son abstracciones de las formas orientales. El elefante gira su trompa y el pájaro se vuelve hacia ella. Las manos del cortador son finas y sin ningún tipo de decoración a excepción de un pequeño anillo en el extremo. Todo el cortador está decorado con pequeñas incisiones que simulan las plumas del pájaro o la piel áspera del elefante.

Tiene una serie de anillitas de las que colgarían cascabeles, actualmente desaparecidos, y, un agujero en el centro, donde encajaría una piedra o cristal. El ojo del pájaro es el tornillo de unión de las dos partes.

El estado de conservación es bueno menos la guillotina muy desgastada, lo que confirma el uso continuado de este cortador.

FIGURA 127.

Cortador de bétel con forma de pájaro.  
Colección privada Donoso Cortés, Madrid.  
India del sur, S.XIX aproximadamente.  
Bronce y acero.  
10.2 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador con forma esquemática de pájaro. Este cortador se caracteriza por tener una guillotina enorme y por haber perdido uno de los dos lados superiores de la cabeza del cortador. El pájaro representado es muy abstracto y poco naturalista. Las manos son acanaladas en forma octogonal y rematadas por borlas. El ojo del pájaro es el tornillo de unión de las dos piezas.

Su estado de conservación no es excesivamente bueno, pues tiene la guillotina muy desgastada.



FIGURA 128.

Cortador de bétel en forma de arco.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India del norte, Haryana. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

22 cm.

COMENTARIO-

Es uno de los cortadores más curiosos de la colección por la forma de arco, abstracta y esquematizada, pero decorada minuciosamente, y distinta del resto. Es una pieza con forma de doble arco. Está compuesta de dos partes perfectamente diferenciadas: el arco y la mano inferior. Tiene una decoración en el borde superior a base de roleos vegetales y líneas curvas cruzadas, creando un efecto de celosía. La parte inferior es sólo una de las manos del cortador que se prolonga hasta unirse mediante un pequeño cilindro con la otra parte.

Las manos giran en la misma dirección curva y terminan en forma de lotos abiertos. La influencia del arte mogol es evidente, tanto por lo abstracto de la forma y la decoración calcada, como por los continuos arabescos y la forma de abanico floral que corona el cortador en la parte superior.

El estado de conservación del cortador es bastante bueno.

FIGURA 129.

Cortador de bétel con figura femenina.  
Colección privada Donoso Cortés, Madrid.  
India del sur. S. XIX, aproximadamente.  
Bronce y acero.  
21 cm.

COMENTARIO-

Este cortador de bétel representa una figura femenina tumbada y de perfil. El cortador está formado por dos partes: la superior o figura femenina que ocupa la totalidad del cortador, y la otra es el mango del cortador, constituida por una de las piernas. La cabeza de la figura está peinada con un moño y es de rasgos finos. Lleva una especie de vestido muy amplio, como si fuera una túnica con decoración vegetal y floral, y una capa que se recoge en forma de rueda en el hombro con decoración triangular, donde está el tornillo de unión de las dos piezas. Las manos del cortador simulan las piernas de la figura con unos pies pequeñísimos y decoración a base de estrías. Sigue el estilo de las vandum giraya de Sri Lanka, que representan a una mujer con las manos juntas extendiéndolas hacia la cara en actitud de saludo mediante el anjali hasta.

Este cortador está muy desgastado por el uso. Tiene el acero totalmente oxidado, y con una gruesa pátina verde recubriéndolo parcialmente.

FIGURA 130.

Cortador de bétel con forma de dragón o serpiente marina.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India del sur. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

23.2 cm.

COMENTARIO-

Representa un dragón o animal acuático fantástico (makara), pues tiene orejas y dientes. Su boca muy abierta, expresa ferocidad, mostrando los dientes y con la lengua sacada. Se enrosca sobre sí mismo ocupando toda la parte superior del cortador. La parte inferior representa una base decorada con motivos geométricos reticulados, sobre una tira con anillas de la que pendían cascabeles, (actualmente desaparecidos). Llama la atención un pequeño pavo real que sale del vértice inferior, y que contrasta por lo delicado de su aspecto con la fiereza del dragón. Las dos manos del cortador están formadas por dos mangos decorados, un poco menos de la mitad, con anillos incisos, y rematadas por bolas aplastadas. Las dos partes del cortador (superior e inferior), se unen mediante dos tornillos, influencia de los cortadores de Indonesia. Debido a la importancia que tiene el agua en la vida india es normal que lo tenga también en el arte, como se muestra en la gran cantidad de animales acuáticos representados, y que en su mayoría son fantásticos. Técnicamente está realizado en un molde a la cera perdida. Es un relieve con poco volumen y profundidad en las formas.

El actual estado de conservación es bueno, con pequeñas superficies de pátina verde en algunas zonas, como la cabeza. La guillotina está desgastada y oxidada en sus extremos exteriores.

## GRUPO. CORTADORES CON PAJAROS Y ANIMALES MAKARAS.

FIGURAS DE LA 131 A LA 154.

Cortadores de bétel zoomorfos.

Colección privada, Donoso Cortés. Madrid.

India; Rajasthan- Gujarat. S. XVIII-XIX,  
aproximadamente.

Bronce y acero.

Entre 16,5 cm y 9,5 cm.

### COMENTARIO-

La serie de cortadores de este grupo, presentan gran semejanza de formas en todos ellos. Son todos cortadores con las manos rectas de corte cilíndrico, sin ninguna decoración, y que terminan en forma abotonada de distinto grosor o en forma de lotos muy abiertos, (cortador 131), o en forma de bellota como en el resto de los cortadores.

La cabeza o parte principal de los cortadores tiene forma de medio gajo, en la que se representa o bien una cabeza de pájaro o bien una makara, o dragón fantástico y alguna naga o serpiente (animales ambos acuáticos del mundo de la mitología hindú). La decoración es a base de motivos vegetales o círculos concéntricos. Los más naturalistas intentan imitar las plumas de los pájaros representados. Otros tienen una de las manos de acero como prolongación de la guillotina. Algunos tiene agujeritos donde irían enganchados los cascabeles que colgarían de los laterales, motivo repetido en otros cortadores clasificados en distintos grupos.

La procedencia de los cortadores sería de la zona de Rajasthan, por las formas y por las semejanzas con cortadores de otras colecciones catalogados con procedencia en esta zona, (Colección privada Eilenberg, Colección del Musée de l'Homme de París).

Estos cortadores presentan claras influencias con el arte mogol. Estas influencias pueden apreciarse en las formas lobuladas y onduladas de los cortadores.

El estado de conservación de la mayoría de ellos

es bueno, aunque algunos están recubiertos por una pátina verde y con el acero de la guillotina bastante desgastado, pero la mayoría se limpiaron recientemente.

Cabe destacar:

La figura 131, por la detallada decoración incisa y la variedad de elementos decorativos (flores de loto en los extremos de las manos, capiteles bulbosos, cresta triangular, zigzag, etc.), característicos de Rajashtan.

La figura 134 por la protuberancia rodeada de anillas de la que colgarían cascabeles en una especie de rueda, y en el límite exterior una tira llena de agujeritos de donde cuelgan cascabeles, actualmente desaparecidos.

La figura 135 por ser de plata y acero. No tiene ningún relieve en la parte trasera, sólo una inscripción de la ciudad donde se realizó. El nombre del propietario es Kansara Huham, como se lee en la inscripción. Podría especularse también con la teoría de que el nombre se refiere al autor del cortador, aunque es muy poco probable. Este cortador se situa en la zona de Jamnagar en Gujarat.

## CORTADORES DE BETEL CON FORMA DE ARMA-

### FIGURA 155.

Cortador de betel en forma de arma.

Colección privada, Donoso Cortés. Madrid.

India, Hydebarad. S. XIX, aproximadamente.

Bronce, acero y vidrio de color rosa.

19,5 cm.

### COMENTARIO\_

Se trata de un cortador de betel en forma de arma defensiva y función cotidiana. La decoración escasa, es geométrica, a base de círculos y triángulos. Las manos, de corte circular y rectangular respectivamente son de diferente tamaño, siendo la que se presiona para romper la nuez más pequeña. Están unidas las dos partes mediante un tornillo de otro material, embellecido con un vidrio de color rosa. Puede apreciarse una cierta del arte mogol en todo el cortador, tanto en su forma ondulada como en el diseño decorativo.

El actual estado de conservación es muy bueno, además de que ha sido limpiado recientemente.

FIGURA 156.

Cortador de bétel convertible en arma.  
Colección privada Donoso Cortés, Madrid.  
India, Dekkán. S. XIX, aproximadamente.  
Bronce y acero.  
15 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador que puede transformarse en arma defensiva. Es bastante sencillo en cuanto a motivos decorativos, pues no tiene formas excesivamente complicadas ni llamativas, aunque sin embargo, tiene la peculiaridad de que la guillotina está cubierta por un armazón o caparazón de acero, que sólo deja una lámina muy fina a cada lado del cortador. En uno de los lados hay un agarrador o asa que debería servir para sujetarlo cuando tuviera forma de cuchillo. (ha desaparecido en el otro lado del cortador). El cuerpo del cortador en forma de corazón termina en dos cabezas de pájaros, perfectamente reconocibles por el tornillo que hace de ojo. Este cortador presenta grandes similitudes con otros cortadores ya documentados, como los del Museo Victoria y Alberto de Londres.

Está bastante desgastado el acero de la guillotina y ha perdido uno de los agarraderos.

FIGURA 157.

Cortador de bétel convertible en arma.

Colección Donoso Cortés, Madrid.

India, Dekkán. S. XIX.

Bronce y acero.

18.5 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador atípico dentro de la colección Donoso Cortés, pues sólo hay dos con esta forma, aunque en otras colecciones importantes encontramos cortadores muy parecidos, (colección del Museo del Hombre de París). Es un cortador muy adaptable, incluso más que el anterior (ver figura 156), pues lo mismo era utilizado para partir la nuez de areca como arma de combate o defensiva. Está formado por elementos diversos: una parte compuesta por una fantasía zoomorfa o especie de animal híbrido de serpiente y león; en el remate y los cantos exteriores del cortador aparecen pavos reales de carácter naturalista; mientras en el extremo de las manos aparecen dos cabezas de ave muy abstractas. En el lomo exterior aparecen unos pequeños cascabeles que cuelgan de unos orificios. La otra parte son dos pavos reales que inclinan la cabeza. Los mangos de las dos piezas que forman las manos del cortador están abombadas hacia el exterior y terminan en dos cuerpos redondos con un orificio en el centro, pero no para sujetar la pieza pues son de pequeño tamaño, sino para colgar cascabeles. La última parte es la cuchilla de hierro. Tiene forma triangular en su extremo inferior, y está coronada en su extremo superior por un pavo real, tratado de una forma realista y unido a la guillotina de acero por un tornillo pequeño. Los dos brazos rodean la guillotina de hierro, pero puede transformarse en navaja, girando los mangos del cortador hacia el exterior.

El actual estado de conservación es bueno, aunque la cuchilla está muy oxidada.



FIGURAS DE LA 158 A LA 164.

Cortadores de bétel en forma de navaja.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

India, Madurai. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

Entre 15,2 cm y 10.4 cm.

#### COMENTARIO

En general son todos cortadores en forma de navaja, procedentes del sur de India.

Cabe destacar:

La figura 158 con un sólo botón que une las dos partes del cortador. La figura 159 de plata y acero y decorada con un botón floral y decoración reticulada en los brazos ladeados.

La figura 160 tiene dos botones. La decoración es reticulada y con círculos concéntricos.

La figura 161 con uno de los brazos que gira totalmente hacia dentro, chocando incluso con el otro. Todo cubierto con decoración romboidal reticulada.

La figura 162 que es un cortador liso sin decoración. Los dos botones son dos rosetas.

La figura 163 con decoración floral no sólo en los dos botones sino en el cuerpo del cortador.

La figura 164 con un sólo botón con forma de copo de nieve.

FIGURA 165.

Cortador de bétel en forma semicircular.

Colección privada Donoso Cortés, Madrid.

Gujarat, India. S. XVIII- XIX, aproximadamente.

Bronce y acero para la guillotina, decorado con vidrios de colores.

16.7 cm.

COMENTARIO-

Representa un cortador con forma semicircular y decorado con abstracciones zoomorfas. En este cortador puede aparecer un periquito. Las manos del cortador terminan en dos alveolos con incrustaciones de vidrio oscuro, parduzco, casi negro, y dos motivos florales muy estilizados y geométricos, una de ellos totalmente desgastado.

Todo el cortador está decorado con infinidad de círculos concéntricos y algunas perforaciones, de las que posiblemente colgarían algunos cascabeles (actualmente desaparecidos).

El estado de conservación de este cortador es bastante malo, pues han desaparecido gran cantidad de piedras y vidrios de colores. También falta uno de los pájaros que coronaban la cabeza superior del cortador.

FIGURA 166.

Cortador de bétel en forma semicircular.

Colección privada Donoso Cortés. Madrid.

India, Rajashtan. S. XVIII, aproximadamente.

Bronce, acero y vidrios de colores.

17 cm.

COMENTARIO-

Representa un cortador con forma semicircular. Este cortador es típico del arte mogol, en lo abstracto de la decoración y en la falta de elementos figurativas, predominando las formas lobuladas, serpenteantes y curvas, características de la arquitectura mogol coetánea. Las manos del cortador están muy decoradas, combinando círculos concéntricos con esmalte champlere; terminando con dos hojas estilizadas, con un vidrio amarillento en cada una de ellas.

Este cortador tiene un buen estado de conservación, pues se pueden apreciar la mayoría de los vidrios y esmaltes de colores que lo decoran: rojos, amarillos, verdes.

FIGURA 167.

Cortador de bétel en forma semicircular.  
Colección privada Donoso Cortés. Madrid.  
India, Gujarat. S.XIX, aproximadamente.  
Bronce y acero con resto de vidrio polícromo.  
18.7 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador en forma semicircular. En este cortador se combina la guillotina de tipo automático con el cierre de seguridad. En la parte superior del cortador hay un vástago, y a ambos lados dos pájaros: un periquito y un pavo real muy esquemáticos. Las manos se curvan paralelamente, y se decoran con unos pequeñísimos círculos concéntricos. Terminan en dos cabezas de pavo real muy abstractas, en cuyos ojos deberían aparecer dos vidrios, actualmente desaparecidos.

La parte de la guillotina aparece calada y horadada con formas geométricas y huecos, donde estarían incrustados los vidrios de colores.

El estado actual de conservación no es muy bueno, pues la guillotina está bastante erosionada y faltan los vidrios de colores que adornarían el cortador.

FIGURA 168.

Cortador de bétel en forma semicircular.  
Colección privada, Donoso Cortés. Madrid.  
Gujarat, India. S. XVIII- (1ª mitad).  
Bronce, acero y hueso.  
19.7 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador de bétel con forma semicircular. Tiene como motivo decorativo principal al pavo real. El pavo real, que aparece repetidas veces en los cortadores de esta colección, es un motivo decorativo muy utilizado por la escultura hindú, como símbolo de belleza y amor, y como montura de la diosa Lakshmi. Este cortador tiene un cierre de tipo automático. Las dos manos terminan también en cabezas de pavos reales muy esquematizadas. Otras cabezas de pavo real aparecen en la parte superior del cortador; esta parte superior está decorada con anillos y piedras incrustadas. La guillotina está perforada y decorada con las mismas formas circulares.

El actual estado de conservación es malo, pues está muy deteriorado, y todo recubierto por una gruesa pátina verde y moho. Le faltan gran cantidad de incrustaciones, por lo que tiene muchos de los huecos vacíos. También le falta una de las incrustaciones de hueso de una de las manos del cortador, y la otra está muy estropeada.

FIGURA 169.

Cortador de bétel con forma semicircular y con incrustaciones de hueso y piedras preciosas.

Colección privada, Donoso Cortés. Madrid.

Delhi o Gujarat, India. S.XIX aproximadamente.

Bronce, acero, marfil, turquesas, corales y vidrios de colores.

19.5 cm.

COMENTARIO-

Existen muy pocos cortadores de este tipo en la colección. El cortador tiene dos incrustaciones de marfil, en cada uno de los brazos o mangos, sujetos por dos rosetas, como motivo decorativo principal y perfectamente conservados. Los brazos terminan en cabezas abstractas de pavo real, o de caballos muy esquematizados. En la parte baja hay tres discos muy sofisticados, de los que cuelgan pequeñas borlitas como sonajeros o cascabeles, y diminutas cuentas de coral. En todo el cortador se aprecian figuras de loros, pero no trabajados con detalle, sino sólo la silueta esquemática. Todo el cortador aparece decorado con círculos y medallones, con vidrios de color verde, como motivo decorativo repetitivo. Tiene un sistema de guillotina complicado que combina el cierre automático con el cierre de seguridad, consistente en introducir la guillotina de acero entre las dos partes superiores.

El cortador se limpió recientemente y está bien conservado.

FIGURA 170.

Cortador de bétel en forma semicircular.

Colección privada Donoso Cortés. Madrid.

Delhi, India. S.XVIII, aproximadamente.

Bronce, acero, hueso, (desaparecido), y restos de incrustaciones de vidrios de colores.

20.2 cm.

COMENTARIO-

Los dos motivos decorativos más destacados de este cortador en forma semicircular son los círculos concéntricos y los numerosos pavos reales, que adornan todo el cortador. También hay multitud de huecos que en su origen, estarían decorados por vidrios o esmaltes de colores y que, junto con los trozos de hueso, desaparecidos, son lo más característico del cortador. Las dos manos del cortador están ligeramente curvadas hacia fuera y terminan en dos cabezas de caballo muy esquemáticos. La parte superior del cortador está coronada por dos pavos reales muy naturalistas y expresivos, que giran sus cabezas hacia atrás. Otras tres cabezas de pavos reales aparecen en todo el cortador pero mucho más abstractas e indefinidas. Cierta influencia del arte mogol podría distinguirse en las formas onduladas, aunque el aspecto general del cortador es de pleno sabor rajput.

El actual estado de conservación es bastante malo, pues le faltan todos los vidrios de colores y los adornos de hueso que decorarían las manos del cortador; además todo el cortador está recubierto por una pátina verde.

FIGURA 171.

Cortador de bétel en forma semicircular.  
Colección privada, Donoso Cortés. Madrid.  
India, Hydebarad. S.XIX, aproximadamente.  
Bronce y acero.  
15 cm.

COMENTARIO-

Representa una cabeza de pavo real muy esquemática. como único motivo figurativo. Las manos del cortador son cilíndricas y onduladas, terminadas en forma de bellota con una anilla de donde colgaría un cascabel. En todo el borde externo de un lateral se aprecian las anillas de donde colgarían más cascabeles, que han desaparecido. En todo el cortador predomina la superficie lisa, con una escasa decoración vegetal.

El estado de conservación del cortador es bueno, si bien la cuchilla está muy oxidada.



FIGURA 172.

Cortador de bétel en forma semicircular.

Colección privada Donoso Cortés. Madrid.

Gujarat, India. S.XIX, aproximadamente.

Bronce, acero y restos de vidrios de colores.

15 cm.

COMENTARIO-

Representa un cortador en forma semicircular, que está decorado a base de círculos concéntricos. Las dos manos del cortador son de forma rectangular y terminan en dos grandes botones, que estarían decorados con incrustación del vidrio, como en el cortador anterior (figura 171), pero que ha desaparecido. Las manos están rematadas por unas flores esquemáticas y abstractas. La parte superior del cortador está coronada por dos periquitos, también muy esquemáticos. Puede apreciarse la existencia de una serie de agujeros que bordean todo el límite exterior del cortador, de los que colgarían unos cascabeles, (actualmente desaparecidos). Una punta de flecha remata la guillotina del cortador.

El actual estado de conservación es bastante bueno, aunque le faltan los vidrios de colores que estarían incrustados en los huecos circulares.

FIGURA 173.

Cortador de bétel en forma de hacha.

Colección privada Donoso Cortés. Madrid.

India del sur, Madrás. S.XVIII- XIX aproximadamente.

Bronce y acero.

15 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador en forma de hacha, con una cabeza de pavo real esquematizada, coronando la parte superior. Todo el cortador está decorado exclusivamente con círculos concéntricos de distintos tamaños. Las manos del cortador son de corte rectangular con pequeñas incisiones circulares, y están rematadas con dos formas abotonadas. Este tipo de cortador en forma de hacha, coronada por un pavo real es característico de la zona de Madrás, como avala la catalogación de otros cortadores en diversas colecciones, como la Eilenberg, la del Musée de L'Homme de París, y otras colecciones privadas españolas.

El actual estado de conservación es bastante bueno.

FIGURA 174.

Cortador de bétel en forma de hacha.

Colección privada Donoso Cortés. Madrid.

India del sur, Tamil Nadu. S.XIX, aproximadamente.

Bronce, acero y restos de turquesas, corales y vidrios de colores.

16.9 cm.

COMENTARIO-

Es un cortador en forma de hacha, que está decorado a base de círculos concéntricos y pequeñas incrustaciones de vidrios de colores y cuentas de turquesas y coral. En la parte superior, en uno de los laterales, hay un agarradero o asa para sujetar el cortador, formado por dos serpentinas unidas. El otro lateral termina en una sombrilla o chattri que simula la cola del pavo real, llena de vidrios rojos. Todo el conjunto está rematado por otra cabeza de pavo real. Las dos manos del cortador, de corte rectangular, terminan en bolas con decoración de cordelería.

El actual estado de conservación es bueno, aunque le faltan algunos vidrios de colores y cuentas de turquesas y coral.

## CORTADORES EN FORMA DE ARCOS POLILOBULADOS Y CON ANILLAS PARA CASCABELES.

FIGURAS DE LA 175 A LA 199.

Cortadores de bétel en forma de arcos polilobulados, con anillas para cascabeles.

Colección privada, Donoso Cortés. Madrid.

India del norte (Gujarat y Rajasthan). S.XVIII-XIX.

Entre 20,2 cm y 10,4 cm.

### COMENTARIO-

Dentro de la colección Donoso Cortés existe un grupo muy numeroso de cortadores que les une a todos una peculiaridad, además de la procedencia. Son cortadores que tienen una serie de anillas o aritos en mayor o menor número para colgar cascabeles. Actualmente están perdidos estos cascabeles, a excepción de algunos cortadores que sirven de ejemplo para ilustrar a todo este grupo- cortador figura 186.

Son cortadores procedentes del norte como la zona de Gujarat y Rajashtan, igual que el grupo anterior, con lo que la influencia del arte mogol es evidente por las formas abstractas, geométricas, dentadas y polilobuladas. Esta influencia es más clara en los cortadores figuras 190, 191, 192, 193. Otros pueden identificarse como procedentes de la zona del Dekkán.

Otra diferencia es la posición de las manos. En general son de corte cilíndrico, bastante desgastadas, y terminadas en bolas de distintos tamaños, bellotas o formas acebolladas. cortadores figuras 183, 184, 191, 192, 194, 198, siempre con anillas en las manos superiores como inferiores de las manos. Suelen tener las manos rectas, cortadores figuras 177, 178, 179, 180, 181, 187, 192, 195, 199.0 No obstante algunos ladean las manos. cortadores figuras 185, 188, 189, 190, 193, 194, 196.

El material con que están trabajados es bronce y acero para la guillotina. Se debieron emplear moldes para su fundición por la aparición de cortadores en otras colecciones (Colección Eilenberg, Colección del

Musée de L'Homme de París, Colección del Museo Victoria y Alberto de Londrés), con la misma forma y tamaño. De ello se deduce la idea de un molde común, de donde se obtendrían algunos cortadores, como ocurre dentro de la misma colección Donoso Cortés, y que en su mayoría tienen una pequeña inscripción ilegible.

Todos estos cortadores se podrían fechar desde el S.XVIII hasta el S.XIX aproximadamente. La antigüedad de los cortadores figuras 177, 185, 187, 189, 190, es evidente, si se tiene en cuenta la gruesa pátina verde que los recubre.

En algunos cortadores podemos descubrir una diferencia iconográfica y es la cabeza de pájaro en el vértice superior de una de las manos, sobresaliendo del resto, cortadores figuras 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 188, 192, 193, 194, 195, 199, o coronando el cortador 181. El tamaño es muy similar en todos ellos, aunque con algunas variaciones poco sobresalientes o destacables.

El estado de conservación es bueno, en su inmensa mayoría, aunque algunos cortadores presentan la guillotina muy desgastada. Muchos de estos cortadores se han limpiado recientemente. A todos les faltan los cascabales que colgaban de la infinidad de anillas que bordean los lados del cortador a excepción de el cortador figura 186 y que ilustra y explica como serían los demás.

FIGURA 175- 20.2 cm.

FIGURA 176- 20.2 cm.

FIGURA 177- 14.2 cm.

FIGURA 178- 10.4 cm.

FIGURA 179- 12.3cm.

FIGURA 180- 14.2 cm.

FIGURA 181- 15.2 cm.

FIGURA 182- 11.9 cm.

FIGURA 183- 14.2 cm.

FIGURA 184- 13.3 cm.

FIGURA 185- 13.3 cm.

FIGURA 186- 14.2 cm.

FIGURA 187- 12.3 cm.

FIGURA 188- 16 cm.

FIGURA 189- 13.3 cm.

FIGURA 190- 14.2 cm.  
FIGURA 191- 18.6 cm.  
FIGURA 192- 18.2 cm.  
FIGURA 193- 15.2 cm.  
FIGURA 194- 13.6 cm.  
FIGURA 195- 13.3 cm.  
FIGURA 196- 13.6 cm.  
FIGURA 197- 14.2 cm.  
FIGURA 198- 14.2 cm.  
FIGURA 199- 12.3 cm.

# INDIA



CONCLUSION-



El resultado de las investigaciones en las colecciones públicas y privadas, me ha conducido al estudio de una multiplicidad de esculturas en todos los materiales pero preferentemente en bronce, piedra (areniscas en su mayoría), madera y terracotas. El estudio de estas piezas enriquece el patrimonio español, y el avance cada vez más importante de la valoración del arte indio en España.

España sigue siendo un débil reflejo, en cierta manera, en cuanto a coleccionismo de arte indio respecto a Europa y al resto del mundo. A pesar de este débil interés, el comercio de los productos y los viajes a India han proliferado, últimamente en España, con el subsiguiente interés hacia India y su cultura. Por lo tanto este reciente interés contribuye a una mejor difusión de aspectos como el arte en general, y la escultura en particular.

La conclusión general sobre el estudio de las piezas catalogadas en esta tesis, ha sido muy satisfactoria, pues lejos de ser un trabajo especializado en escultura de un momento concreto de la historia del arte indio, se ha convertido en un trabajo que concluye con la idea de que España puede aportar una visión relativamente completa y profunda de:

- los principales momentos escultóricos indios,
- las manifestaciones plásticas y técnicas más destacadas,
- las representaciones iconográficas y mitológicas más características del panteón hindú,
- los objetos de uso diario y cotidiano más representativos y sobresalientes de las costumbres hindúes.

Tal y como se muestra en esta tesis, la variedad escultórica, en cuanto a temática, morfología, función, tamaños, técnicas, materiales, procedencia, dataciones... es el aspecto más relevante en las colecciones españolas.

Si se analiza con mayor profundidad el concepto de variedad, se desprende un cierto matiz de riqueza, puesto que cuanto más variado es un tema, mayor y más diverso es el conocimiento que aporta al resultado final. Pero, la desigualdad o variedad dificulta, sin embargo, el estudio de las piezas y la comprensión de las mismas, pero este problema queda parcialmente solucionado, ya que han sido agrupadas y clasificadas atendiendo a criterios, como es su función, que determina una estética, material e iconografía. Por lo tanto, las piezas están clasificadas según sea su función; bien religiosa o profana, o sea un objeto de uso ritual o cotidiano, lúdico o utilitario. Dentro del gran apartado de la función, las piezas quedarían subagrupadas también, dependiendo de la iconografía. El motivo de la clasificación iconográfica permite comprender mejor los aspectos tan dispares de las divinidades. Cada pieza, por otra parte, obedece a otros criterios como el del lugar donde está ubicado actualmente: museo, colección, institución, etc..., el material, la fecha y procedencia originaria, el estilo artístico al que corresponde, el tamaño y forma, así como, un comentario explicativo tanto de su valor artístico, como de su contenido mitológico e iconográfico, y de su actual estado de conservación.

Las esculturas, tras clasificarlas atendiendo a su función, quedarían de la siguiente manera:

1.- Piezas con función religiosa- En Madrid las piezas de la colección J.R. Riviére del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Las piezas de la Donación Santos Munsuri y la Colección Centeno y esculturas propias del Museo Nacional de Antropología de Madrid. En Barcelona numerosas esculturas del Museu Etnològic, y piezas procedentes de colecciones privadas.

2.- Piezas con función profana, tanto lúdica o cotidiana. Este apartado lo ocuparían los retratos y ladrillos decorativos de templos del Museu Etnològic de Barcelona. Los muñecos y marionetas del Museo Nacional de Antropología de Madrid. Y los sellos de

imprimir telas, así como, otros objetos procedentes de este museo.

He incluido en el estudio de la escultura hindú los muñecos, marionetas y sellos, no tanto por su valor artístico o económico, sino como curiosidad etnográfica. Estas piezas aportan un mayor conocimiento de la sociedad india, su indumentaria, juegos... y no deben desvalorarse por ser objetos de uso cotidiano, pues técnicamente son de un delicado trabajo, e incluso, su cotidianidad puede llegar a ser uno de los aspectos más divertidos y atractivos dentro de la historia del arte.

El número de piezas catalogadas en la tesis es de 199 esculturas. El valor artístico o económico, así como la calidad o el interés de su estudio varía mucho de una pieza a otra, e inclusive de una colección a otra. A grandes rasgos dentro de una misma colección o Museo, el valor de una pieza a otra cambia mucho, al igual que la procedencia, material, tamaño, valor económico, período histórico etc....

En general, las esculturas estudiadas de las colecciones privadas son de mayor valor económico que las de los museos españoles. Sin embargo el interés plástico o histórico no es exclusivo de las piezas de las colecciones privadas.

El Museu Etnològic de Barcelona cuenta entre sus fondos con unos retratos de terracota muy significativos, pertenecientes a épocas de esplendor escultórico, como es el reinado Gupta, o figurillas de culto a la fertilidad de la civilización del Indo de incalculable valor histórico pues están datadas en el III milenio adC.

El Museo Nacional de Antropología de Madrid posee entre sus fondos con unas figurillas, que representan las castas hindúes, de escaso valor económico pero de gran curiosidad etnográfica y cotidiana, lógico en este tipo de museos.

Los cortadores de bétel son para mi opinión, uno de los conjuntos más interesantes de la tesis tanto

por su valor artístico como por el significado social, folclórico e histórico que encierran. Los cortadores de bétel son objetos de uso cotidiano, pero de una gran belleza artística por sus elegantes diseños y esmeradas y cuidadas técnicas, que imitan a la perfección las esculturas drávidas del sur de India. No sólo es interesante, el uso de los cortadores desde el punto de vista artístico, sino también desde el punto de vista social como instrumento de uso diario en la práctica de la mascada del bétel, hábito común a todo el pueblo hindú y, que conlleva toda una práctica y parafernalia complicada y muy significativa. El estudio sistematizado y profundo que he llevado a cabo en la tesis sobre los cortadores de bétel merece especial atención. No existe ninguna publicación conocida hasta ahora en español sobre la práctica del bétel, a excepción de algunas menciones más o menos breves en ensayos o libros sobre arte y cultura hindú. Los cortadores de bétel abarcarían en cierta forma las dos clasificaciones, pues si es verdad que son objetos de uso diario se ha tomado como modelos iconográficos figuras de divinidades hindúes. He decidido agruparlos en la segunda parte de la tesis, dedicada a objetos de uso cotidiano, obedeciendo más a su función que a la iconografía.

Una de las características de la escultura hindú, es su directa dependencia de la religión, capaz de regular normas estéticas y artísticas, dictaminar qué materiales deben usarse, y que fuentes de la literatura mitológica y religiosa sirven para crear la imagen de culto. Considerando esta idea y la gran cantidad de esculturas catalogadas con función religiosa, se comprende la importancia vital y esencial de la escultura religiosa en la tesis y en el campo escultórico hindú. La diferencia entre la mitología hindú y la mitología occidental, y las diferencias entre la representación escultórica del hinduismo y el cristianismo como fuente inagotable de modelos artísticos, otorga a las piezas religiosas un interés y curiosidad especial, a parte de su valor artístico o económico.

Las piezas de función religiosa catalogadas son esculturas de divinidades hindúes y santones jainas (altares de Mahavira...), o, incensarios y lámparas votivas empleadas en los rituales religiosos, tanto domésticos como en los templos y santuarios. Parte de estas esculturas, actualmente, son de bulto redondo, exentas de su contexto, aunque formaron parte de toranas, pilares o muros de templos, como la Sarasvati de una de las colecciones privadas o las estelas de Vishnu y el medallón de Krishna procedentes del Museu Etnològic de Barcelona.

Ya que las divisiones atendiendo a función e iconografía no dictaminan su valor artístico o económico, he destacado las piezas más importantes en este sentido y he procurado remarcarlo en el comentario explicativo del que consta cada escultura.

Dentro de esta tesis en la que domina totalmente la idea de variedad, es difícil encontrar un punto común. Este punto es el poco interés o importancia concedida a la escultura hindú en todas las colecciones españolas. Salvo coleccionistas privados, interesados y conocedores de la escultura india, la preocupación por estas piezas es mínima. España cuenta, sin embargo, con un conjunto bastante rico de escultura hindú, por lo que debería potenciarse su estudio y conocimiento tanto para enriquecer el patrimonio artístico nacional como para desarrollar el estudio de las culturas orientales en Occidente. Los coleccionistas privados conocen el valor artístico y económico de las piezas y la ignorancia general sobre el arte indio en España, por lo que al principio suelen mostrarse en algunos casos, bastante asombrados y escépticos cuando se enteran del deseo de estudiar sus esculturas. Las piezas de las colecciones privadas están casi en su totalidad estudiadas, pues se sabe la fecha de ejecución original, el lugar de procedencia y, normalmente, lo que representan. Estas esculturas suelen estar muy bien conservadas, limpias y ocupando los primeros lugares de decoración en las casas, aunque desgraciadamente no puedan mostrarse al público. Son pocas las excepciones en las que hay que

realizar un estudio total (como en los cortadores de bétel). Aún así, tuve que medir, catalogar y realizar unos estudios comparativos, profundos y detallados sobre todas ellas.

Las piezas de las colecciones públicas tiene una historia diferente. En su inmensa mayoría su estado de conservación es bueno por el cuidadoso trabajo de los equipos de conservadores de los museos. Por desgracia, es un número muy reducido el que está expuesto y puede observarse en los museos.

Las colecciones del Museo Arqueológico Nacional de Madrid estaban sin fechar, medir, catalogar ni estudiar por lo que llevé a cabo un estudio muy exhaustivo y esmerado para descubrir su procedencia, fecha de entrada y compra por parte del museo, iconografía, tamaño, material, etc... Las colecciones del Museo Nacional de Antropología de Madrid estaban en parte estudiadas en lo que se refiere a fecha de compra, procedencia, iconografía..., pero fue inevitable comprobar y completar esta información a través de una documentación precisa. Las colecciones del Museu Etnològic de Barcelona forman parte de varias colecciones distintas que han ido ingresando en el museo en varios momentos. Aunque en su mayoría habían sido estudiadas, con bastante frecuencia ha sido necesario corregir las fichas de inventario, y tuve que comprobar mediciones y realizar otras nuevas, profundizar en su estudio, fechar y revisar lugares de origen y asegurar si se trataba o no de la divinidad catalogada por el museo añadiendo datos técnicos, iconográficos y mitológicos. Estas esculturas de gran calidad y valor están perfectamente ordenadas en armarios de los fondos y, por desgracia, y como ya es habitual sin exponer en el museo, por diversos motivos.

Los cortadores de bétel estaban sin fechar, medir ni estudiar. Se sabía su procedencia y el lugar donde fueron adquiridos (subastas, salas de arte, mercados especializados de arte en India...), pero no se había realizado un estudio pormenorizado y exhaustivo de ninguno de ellos. Estos cortadores habían sido expuestos en el Mercado Puerta de Toledo hacía años,

pero no se estudió ninguno de los cortadores, por lo que tuve que partir de cero.

En definitiva, del estudio de las esculturas de las colecciones españolas se deducen una serie de características particulares y comunes a todas ellas. Estas características son:

- El sometimiento a principios religiosos para hacer comprensible mediante la plástica escultórica sus necesidades religiosas. Es decir servir de puente palpable entre lo humano y lo divino.

- La influencia de la naturaleza para crear símbolos e imitar formas, que hagan de la escultura un ejemplo vivo del simbolismo, originando analogías de sentimientos y emociones entre arte y naturaleza.

- La sujeción a normas estéticas reguladas en Tratados regulados.

- El hecho de beber de fuentes como la literatura épica o los textos religiosos, para engendrar una iconografía peculiar.

- La tendencia a asimilar de una manera constante, todas las aportaciones y descubrimientos técnicos, plásticos y estéticos de momentos anteriores.

- La fusión de la escultura con la arquitectura y la pintura.

- La tendencia a la monumentalidad y el colosalismo aún en piezas de pequeño tamaño.

- El erotismo y la sensualidad de las figuras, estudiadas y normatizadas, como aspectos de fertilidad espiritual.

- La exigencia de unos materiales distintos según la función de la pieza escultórica.

- El anonimato del escultor.

Mi opinión sobre las colecciones de los museos sigue una línea común: la necesidad de que las piezas estudiadas, que permanecen en los fondos, sean correctamente valoradas y expuestas en los museos.

Considero muy necesario la creación en España de un museo especializado exclusivamente en arte oriental.

Las colecciones españolas cuentan con más que suficientes piezas orientales como para formar dicho museo todavía inexistente en Madrid. Las piezas están ya estudiadas y catalogadas, en su mayoría, en las tesis doctorales y en la gran cantidad de trabajos especializados. La mayor parte de estas piezas están guardadas en los fondos de los museos e instituciones, mientras que un número reducidísimo se exhibe al público.

Mientras la creación del Museo Español de Arte Asiático siga sin llevarse a cabo, la conservación de las piezas se deteriorará pese a los incalculables esfuerzos de los equipos de conservadores actuales no especializados. Así mismo, la existencia de un Museo Español de Arte Asiático, implicaría la formación de numerosos especialistas en conservación, e investigadores sobre estos temas. Estos investigadores ampliarían la brevísima bibliografía en español, que lamentablemente parece ser la única consecuencia de las tesis ya leídas.

" No se puede dejar perder tan valioso patrimonio español y piezas de tanta belleza y valor artístico, sin hacer nada por evitarlo ".



## TERCERA PARTE

BIBLIOGRAFIA COMENTADA.

ALBANASE, Marilia: *Divina India*. Bema. (Itinerari d'immagini). Milán, 1990.

En este libro, se estudia desde un punto de vista iconográfico, mitológico y simbólico, todas las divinidades del panteón hindú, aunque de manera breve y concisa. Son interesantes los dibujos que lo ilustran, muy modernos y explicativos.

AUBOYER, J: *La vida cotidiana en la antigua India*. Hachette. Buenos Aires, 1961.

Es un libro interesantísimo para conocer las costumbres, modas y usos de la antigua India. Tiene un gran trabajo de investigación muy documentado.

ALVAREZ OSORIO, Francisco: *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 1910.

En este libro, se realiza una catalogación de los objetos y piezas con que contaba el Museo a principios del S.XX. También se hace una detallada descripción de la formación de las colecciones que allí se encontraban.

BANERJI, R.D.: *The eastern indian school of medieval sculptures*. Vol. XLVIII. Archeological Survey of India. Delhi, 1933.

En el libro se analiza de manera exhaustiva y detallada las escuelas de la parte este de India, sus peculiaridades y semejanzas con el resto de escuelas nacionales, de ese momento (S.VII-XV). Presta una atención especial a la escuela de Nalanda.

BANERJEE, P.: *The life of Krishna in indian art.*  
National Museum of New Delhi. New Delhi.  
1978.

En el libro se analiza la historia del dios Krishna, su nacimiento, su participación en el *Mahabharata*, su culto como avatar de Vishnu. Las fotos son muy grandes e ilustrativas.

BHARATA IYER, K: *Animals in indian sculpture.*  
Taraporavela Sons and Co. Private  
LTD. Bombay, 1977.

El autor analiza la aparición de los animales como protagonistas indiscutibles en las grandes obras de arte, así como los objetos de arte doméstico o cotidiano, desde las culturas del Indo hasta nuestros días.

BIARDEU, Madelaine: *Hinduism. The anthropology of a civilization.* Oxford University Press. New Delhi, 1989.

Es un estudio del hinduismo desde un punto de vista antropológico, haciendo continuas referencias y alusiones a las razas autóctonas indias, y a la influencia de los pueblos invasores en la formación del carácter indio.

BISWAS, T.K.: *Gupta sculptures. Bharat kala Bhavan.*  
Books and Books. Banaras Hindu  
University Varanasi. New Delhi, 1985.

Se trata de un manual sobre el arte gupta. Son interesantes las fotos y las catalogaciones de las piezas, pero no hay excesivas referencias estéticas sobre la regulación estética gupta, aspecto tan importante y destacado de la estética india.

BONER, Alice: *Principles of composition in hindu sculpture.*

E. J. Brill. Leiden 1962.

El libro se divide en dos partes. La primera está dedicada a Vishnú mediante ejemplos de las cuevas de Ellora, Mahaballipuram y Badami. La segunda parte está dedicada a Shiva con ejemplos de las cuevas de Ellora y de los grandes bronce hindúes. Analiza su simbología, expresión plástica, estética e iconografía.

BROWNRIGG, Henry: *Bettel cutters.* Thames and Hudson. London, 1992.

Es un extenso estudio sobre la mascada del bétel en India, y en Asia en general. Es interesante la catalogación de cortadores de la colección privada Eilenberg.

BUDDLE, Ann: "Cutting betel in style". *Arts of Asia*. Nº 85. London (July, August), 1976.

Se trata de un artículo sobre los cortadores de bétel, basándose en los existentes en el Museo Victoria and Albert de Londres. Examina con detalle, el aspecto geográfico en la extensión del bétel.

BUSSABARGER, Robert F.

- DASHEW, Betty : *The every day of India.* Dover Publications, Inc. New York, 1968.

Es fundamentalmente un manual de catalogación de las distintas piezas recogidas en diversos museos, instituciones o colecciones privadas. Sobre todo estudia piezas de uso cotidiano y de arte popular indio. Están clasificadas en 4 grupos según el material: piedra, terracota, madera, metal.

CID, Carlos: *Mitología oriental ilustrada*. Vergara.  
Barcelona, 1965.

Como el título indica es un libro sobre mitología oriental, tanto en el próximo como en el lejano Oriente. Se realiza un estudio exhaustivo de las culturas mesopotámicas. En cuanto a la mitología india, no trata la historia mitológica de todas las divinidades.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*.  
Labor (Nueva Colección Labor  
Barcelona, 1988.

Es un diccionario, en el que tras una buena introducción sobre el simbolismo, y lo que ello ha representado en la cultura de los pueblos, explica el significado que han tenido los objetos a lo largo de la historia en las culturas occidentales y orientales.

CLEMENT, Catherine: *Gandhi. Profeta de la libertad*.  
Aguilar Universal. Madrid, 1991.

Es un libro sobre la vida de Gandhi, y su lucha por la independencia india. Son muy interesantes los documentos históricos de las últimas páginas, sobre el problema de la Independencia india y las teorías filosóficas de la no violencia.

COOMARASWAMY, Ananda K.1 : *L'art hindou*. Bossard.  
Paris, 1926.

Ananda Coomaraswamy, conservador de las colecciones indias y musulmanas del Museo de Bellas Artes de Boston (USA), es el autor de este libro, fundamental para comprender las nociones de estética, mitología e iconografía en el arte indio. También resume de una manera clara, precisa y técnica el Hinduismo, Jainismo y Budismo. El libro está ilustrado con dibujos muy útiles para comprender las asanas y mudras.

" " " " " 2 : *History of indian and  
indonesian art.* Dover  
Publications. Inc. New  
York. 1985.

Es un libro muy detallado sobre el arte indio, pero siempre bajo un punto de vista histórico, ordenado cronológicamente según se van sucediendo las dinastías.

**CZUMA, Stanislaw J.**

- MORRIS, Rekha : *Kushan sculpture: images from every  
early India.* The Cleveland Museum of  
Art in cooperation with Indiana  
University Press. Cleveland. Ohio,  
1985.

Es un catálogo sobre las piezas kushanas que se exhibieron en Clevelan, New York, Washington y Seattle. Primero hay una introducción histórica, y posteriormente, la catalogación de las esculturas kushanas expuestas en dichas exposiciones.

**CHANDRA, Pramond:** *The sculpture of India.* National  
Gallery of Art. Washington. 1985.

El libro refleja las ideas de Pramond Chandra sobre la escultura india, basándose en las piezas expuestas en la National Gallery de Londres. La exposición se componía de piezas en bronce, marfil y piedra, de todas las regiones de India. En su mayoría son piezas muy representativas de la escultura india general. Se divide según épocas históricas y cronológicas.

**DANIELOU, Alain:** *Hindu polytheism.* Routledge and  
Kegan Paul. London 1964.

Es un libro completísimo sobre todas las divinidades del panteón hindú, partiendo primero de conceptos védicos y arios, hasta llegar al hinduismo. Hay muchos

documentos en sánscrito. Estudia todos los nombres de los dioses según sus distintas acepciones.

DASGUPTA, S.N.: *Hindu mysticism* . Motilal  
Barnarsida. Delhi, 1987.

En el principio del libro se analizan los Vedas, tanto en su concepción mística, como literaria. También se desarrollan ideas, como la del brahman. Finaliza con una parte dedicada al yoga como vía o camino para la perfección moral. Por último hay dos capítulos dedicados al misticismo en el budismo, el hinduismo y la devoción popular.

DELOCHE, Jean: *Le cheval et son harnecement dans l'art indien*. Caracole. Ecole  
francaise d' Extreme Orient. Paris,  
1986.

En este libro, basándose en escenas de arte indio donde aparecen figuras de caballos, se estudian sus arneses, sillas de montar, forma de montar de los jinetes, etc. También se realiza un estudio de la iconografía y el simbolismo del caballo en la cultura india.

DOWSON, John: *A classical dictionary of hindu mythology and religion, geography, history and literature*. Trübner and Co.  
Ludgate Hill. London, 1879.

Es un diccionario de las divinidades, lugares, posturas, gestos, centros religiosos e históricos.... y todo tipo de términos indios, referidos tanto a la historia, como al arte indio.



DUPONT, Maurice: *Decoration hindoue*. Libraire des Arts Decoratifs. Editeur. Calavas. Paris.

El libro comienza con una pequeñísima introducción sobre las artes decorativas. Las ilustraciones son en blanco y negro. Como dato curioso no tiene año de publicación.

EMBREE, Ainslie T.

- WILHELM, Fiedrich: *India. Historia del subcontinente desde las culturas del indo hasta el comienzo del dominio inglés*.  
Historia Universal S. XXI.  
(Volumen 17). Madrid, 1987.

Ambos autores están especializados en Indología, después de Doctorarse en Filosofía. El libro es un Manual de bolsillo pero muy completo sobre historia y filosofía india. Hay gran cantidad de mapas geográficos y políticos. Consta, también de una tabla cronológica.

FOUCHET, Max-Pol: *L'art amoureux des indes*. La Guilde du liure. Laussane et Editions Claire Fontaine. Laussane, 1957.

En el libro se va analizando, de una manera somera, las esculturas que hay en los distintos templos, donde aparecen representaciones con mithunas o parejas de amantes. Cada capítulo está dedicado a una zona geográfica, o a un templo en concreto.

FREDERIC, Louis: *Dictionnaire de la civilisation indienne*.  
(Col. Bouquins). Edit. Robert Lafont. Paris, 1994.

Es un diccionario esencial en el estudio y realización de cualquier trabajo sobre la civilización india, pues

presenta la grafía más exacta. con signos diacríticos. alargamiento de vocales. etc.

GANGOLY, O.C.1 : *Indian terracotta art.* A.Goswamy.  
Rupa and Co. Calcuta, 1959.

El libro es un estudio sobre las terracotas en el arte indio. con ejemplos de las terracotas de Bengala.

" " " " 2 : *South indian bronzes.* Indian  
Society of Oriental Art. Calcuta,  
1915.

Es un libro. con un texto no muy extenso. pero completo. que estudia el arte indio en la zona sur, y por lo tanto el shivaismo y las dinastías drávidas productoras del bronce. También analiza brevemente, los Shilpa Shastras. Todo el libro está ilustrado con fotografías de los bronce más destacados de la zona sur.

GARCIA-ORMECHEA, Carmen.1: *El arte indio.* Historia  
16. Madrid, 1989.

En el libro se hace un recorrido por toda la historia del arte indio pero tratando preferentemente los temas escultóricos. siempre con una detallada introducción histórica. filosófica y social.

" " " " 2 : *India immortal.* (Historia  
del viejo mundo. nº 18).  
Historia 16. Madrid, 1988.

El libro analiza con una visión de conjunto aspectos como la filosofía y la concepción del mundo hindú y budista. Estudia, también, los primeros cultos de la civilización del Indo. Se puede apreciar un especial interés por los objetos de uso cotidiando y diario como juguetes y muñecos.

GERHARD FRANZ, Heinrich: *La antigua India. Historia y cultura del subcontinente indio.* Plaza and Janes, S.A. Barcelona, 1990.

En el libro se describe la historia, cultura, religión y leyendas de India con gran detalle y rigor histórico. El libro está escrito por distintos autores, que estudian con detalle cada capítulo, coordinados por H. Gerhard. Las fotos son muy buena, sobre todo en lo referido a fauna, vegetación y paisajes.

GOSWAMY, B.N.: *Essence of indian art.* Asian Art of Museum of San Francisco. Mapin Publishing PUT. Ltd. Ahmedabad. San Francisco, 1986.

Dentro del libro hay un extenso capítulo dedicado a la estética, y a la influencia que la obra de arte provoca en el espectador, según los sentimientos que expresa. Estos sentimientos se explican a través de la catalogación de esculturas.

GREWAL, J.S. : *Medieval India. History and historians.* Guru Nanak University. Amristar, 1975.

El libro es una visión sobre la historia de los S.V al XV, a través de historiadores que por diversas circunstancias (militares, políticas...), viajaron allí, y describen el país según las zonas. Los dos últimos capítulos hablan sobre la historiografía de la historia medieval (en un concepto totalmente occidental), y el presente actual de India en relación con su pasado. Al final hay una disertación final sobre el problema de la industrialización y el desarrollo técnico.

GUPTE, Ramesh Shankar 1: *Ajanta, Ellora and Aurangabad caves.* Taraporevala Sons and Co. private. Ltd. Bombay, 1962.

R.S. Gupte es profesor del departamento de Historia y Cultura antigua india en la Universidad Marathwada. Es un manual completo sobre las cuevas de Ajanta, Ellora y Elephanta. Las fotos no son muy buenas, pero sí lo es el texto. Están muy detalladas y ampliadas las cuevas de Ajanta, describiendo las cuevas una a una.

" " " 2 : *Iconography of the hindus, buddhist and jains.*  
Taraporevala. Bombay, 1992.

En este libro se estudia el tema de las religiones indias: el hinduismo, el budismo y el jainismo, como excelente manual iconográfico con todos los significados simbólicos de los objetos que llevan las divinidades, de sus posturas, de los tronos, y de la historia mitológica.

" " " 3 : *Elephant in indian art and mythology.* Abhinaw Publications, New Delhi, 1983.

El libro trata sobre el elefante, animal emblemático en la mitología y en el arte indio. En diferentes capítulos se van analizando todas las manifestaciones divinas en forma de elefante: Ganesha, el elefante de Buda, el elefante devoto de Vishnu, el bodhisattva del elefante, etc.

GILBERT SLATER, M.A: *The dravidan element indian culture* . Ernest Benn Limited.  
London, 1924.

Comienza el libro con una introducción histórica sobre los arios y los drávidas. sus civilizaciones y la evolución de sus ideas religiosas y su economía. Termina con una disertación sobre la problemática de la cultura drávida en la india actual.

HACKIN, J.: *La sculpture indienne et tibetaïne au Musee Guimet*. Libraire Ernest Leroux.  
Paris, 1931.

Es un catálogo con fotos en blanco y negro de las colecciones del Museo Guimet de Paris. No tiene casi texto. tan sólo la explicación técnica y artística de algunas planchas de bronce, y algunas esculturas determinadas.

HALLADE, M.N.1: *La composition plastique dans les reliefs de l'Inde*. Libraire  
d'amérique d'orient. Paris, 1942

El libro se divide en varios apartados dedicados a los relieves de las stupas de Sanchi, Barhut, y a las cuevas rupestres de Orissa. También se analiza la escultura búdica, las cuevas de Ellora y Ajanta, el arte greco-búdico, y la escultura gupta. Lo más interesante es el análisis paralelo de la escultura hindú y la budista.

" " 2 : *Inde. Un millenaire d'art bouddhique. Recontre de l'orient et de l'occident*.  
Office du Livre. Fribourg, 1968.

Es un libro sobre arte indio, con alusiones filosóficas y geográficas. Su principal aportación es, sin embargo, el tema del budismo muy desarrollado, y el de las esculturas que decoran los templos budistas.

HELD, Suzzane: *Majestuosa India* . (Colección Rutas del Mundo). Ed. Atlas. París. 1996.

Se trata de un libro divulgativo, en general, sobre India. El texto es muy breve y se refiere más al aspecto geográfico y costumbrista, dividido por zonas geográficas. Las ilustraciones fotográficas sobre los diversos aspectos de la cultura india son excelentes.

HOVER, Otto: *Arte indio*. Labor. Barcelona, 1927.

Es un libro que aborda el tema de India desde la visión de un viajero. Trata principalmente el tema de la arquitectura. El capítulo dedicado a la escultura y a la pintura es muy breve.

HUNTINGTON, Susan: *The art of ancient India*.  
Weatherhill. New York, 1985.

Es un extenso manual histórico con un profundo contenido filosófico. Destaca por la gran cantidad de información bibliográfica, mapas, ilustraciones y un glosario. Está dividido en cinco partes, estructuradas cronológicamente, donde se analizan las obras más destacadas de cada momento.

IONS, Verónica: *Indian mythology*. Paul Hamlyn Limited.  
London, 1967.

Es un Manual sobre las divinidades del panteón hindú, y sobre su historia, partiendo de su origen védico. También pero de forma más breve, analiza la mitología jaina. Tiene bastantes ilustraciones, en su mayoría en blanco y negro.

JAIN, Jyotindra, 1: *National handicrafts and handlooms museum. Museums of India.* New Delhi, 1984.

El libro es un catálogo sobre las piezas que se encuentran en el Museo Nacional de Nueva Delhi, y que son desde objetos de bronce, en madero, joyas, etc, hasta telas. Es bastante interesante para poder comprobar semejanzas con otras piezas de uso cotidiano.

" " 2 : " *Jaina ritual and space. Cosmic mythological and symbolic ritual*"  
AARP 11. Junio, 1977.

Es un artículo que estudia el contenido cosmológico de la arquitectura jaina.

JAMES, E. : *Historia de las religiones.* Alianza Editorial. Madrid. 1975.

El libro es un manual sobre la historia de las religiones en el mundo. Tiene un breve capítulo dedicado a la religión hindú, partiendo de la civilización del valle del Indo, hasta la llegada de los arios con el sistema de castas, y su consecución en el brahmanismo, pero no estudia cada divinidad en particular.

KAMALA VASINI, A. : *Iconography of Shiva.* B.R. Publishing Corporation. D.K publishers distributores Ltd. New Delhi. 1992.

En el libro se analiza el shivaismo, y las distintas manifestaciones de Shiva, tanto en su aspecto terrorífico, pacífico, anicónico, danzante... y el simbolismo de sus atributos, y de sus gesto. Es un manual necesario en el estudio del dios Shiva.

KRAMRISCH, Stella 1: *Manifestacions of Shiva* .  
Philadelphia Museum of Art.  
Philadelphia, 1981.

Es un catálogo sobre una exposición celebrada de Marzo a Junio de 1981 en el Museo de Arte de Philadelphia. Esta exposición estaba dedicada, exclusivamente a Shiva, y a algunas de sus manifestaciones plásticas más frecuentes.

" " 2 : *Indian sculpture*. University of  
Pennsylvania Press. Philadelphia  
Museum of Art. Philadelphia,  
1960.

Es un manual general sobre historia de arte indio, referido en particular a la escultura. Analiza la escultura dividiéndola en 5 escuelas: la de Gandhara y Mathura, la de Orissa, la del Rajasthan, la de Maharashtra, y la de las dinastías drávidas del sur. Hay muy buenos estudios sobre los mithunas o parejas de amantes.

KLEBERT, Beovulfk. : " *The Lerche Collection Chewing betel through the ages* " (*Arts of Asia*) Hong.kong- Jan- Feb, 1983.

Es un estudio sobre los cortadores de bétel de la colección Lerche. Primero hay una introducción de la costumbre social de la mascada.

KRISHNADEVA: *Temples of Khajuraho*. Vol. I- Vol II.  
Archeological Survey of India.  
New Delhi, 1990.

La obra completa consta de dos volúmenes: en el primero se analiza con textos la historia, topografía, cronología, estética, conservación actual, etc, de todos los templos de Khajuraho. En el segundo aparecen las imágenes que ilustran las teorías anteriores.



KRISHNAMURTI, K.: *Mythical animals in indian art*.  
Abhinaw Publications. New Delhi,  
1985.

Es un estudio sobre las apariciones en la escultura india de animales míticos, con descripciones de su simbolismo, y los distintos nombres que reciben.

KRISHNAMURTI, J.1: *A los pies del maestro. (Arca de la sabiduría)*. Edit. Edaf. S.A. .  
Madrid, 1993.

Se han recopilado las reflexiones filosóficas de Jiddu Krishnamurti sobre distintos temas filosóficos.

" " " 2 : *Sobre el miedo*. Edaf. Madrid,  
1995.

Al igual que el libro anterior son reflexiones sobre el miedo y el concepto transitorio del hombre, reflejados por las tendencias orientales. A través de conversaciones. Krishnamurti consigue desvelar la teoría del poder mental de la persona gracias a métodos como el yoga o el control mental.

KRISHVASWAMI, S.

- AIYANAGAR, M.A.: *Some contributions of south India to indian culture*. The University of Calcuta. Bhupendrabal Barerjee. Calcuta University Press. Senate House. Calcuta, 1923.

Las principales aportaciones que encontramos en este libro son el estudio del culto o escuela Bhakti, la hegemonía del hinduismo en la zona sur del país, y la expansión de estas ideas religiosas y culturales, a través del mar, divulgada por las dinastías del sur: pallavas, chollas, cheras, etc.

LAL KARNA, K.K.: *Mahatma Gandhi. Contribution to hinduism.* Classical Publishing Company. New Delhi, 1981.

Más que una biografía de Gandhi, es un estudio de las bases religiosas y filosóficas que sirvieron de base para el posterior desarrollo de sus ideas, fundamentos del dharma, su filosofía religiosa, sus contribuciones éticas, y los principios y prácticas de la no violencia.

LENER, Martin: *The flame and the lotus, Indian and southeast asian art from the Kronos Collections.* Metropolitan Museum of art of New York, 1984.

Es un catálogo de las esculturas de la colección Kronos, que se exhibieron en New York en Septiembre de 1984. La colección cuenta con todo tipo de objetos asiáticos: joyas, esculturas, relicarios, ilustraciones de libros, etc.

LOCKE, Carol Jean: *"Betel cutters" (Arts of Asia).* Hong- Kong. Jan- Feb, 1976.

Es un artículo sobre los cortadores de betel, pero más basado en la costumbre de la mascarada y la preparación del betel, que de los objetos artísticos, como son los cortadores.

MALLEBREIN, Cornelia: *Die anderen göter. Volks und stammesbronzen aus indien.* Braus Heidelberg. Köln, 1993.

Todo el texto está en alemán. Principalmente lo he utilizado para catalogar algunas piezas en bronce del Museu Etnològic de Barcelona, que son exactamente iguales a estas de la colección Köln. Es fundamental para catalogar bronce de la zona de Maharashtra.

MALTESSE, Corrado: *Las técnicas artísticas. Manuales de Arte Cátedra*. Madrid, 1991.

Es un manual muy necesario e imprescindible para estudiar la técnica. Analiza todos los procesos técnicos que se siguen en la ejecución de cualquier obra. Hay muchos ejemplos del arte occidental y pocas referencias al oriental.

METHA, Rustam J.1: *The handicrafts and industrial arts of India*. Taraporevala. Bombay, 1960.

Es un manual muy práctico, que cubre todas las manifestaciones artísticas en India, desde las denominadas artes menores como la joyería, textil, terracotas... hasta las grandes obras maestras del arte indio. El libro se divide en distintos apartados, atendiendo a la función de la escultura.

" " " 2: *Masterpieces of indian bronzes and metal sculpture*. Taraporevala Sons and Co. Private. Bombay, 1971.

Es un manual general sobre el bronce indio, que abarca la historia, estética, danza, técnicas, etc, en el desarrollo de los bronce hindúes de una manera muy clara. Es un libro elemental para el estudio del bronce indio.

" " " 3: *Masterpieces of the females from in indian art*. Taraporevala Sons and Co. Private. Bomaby, 1972.

Son análisis estético-artísticos, sobre el erotismo en el bronce hindú, y en las posturas y gestos sensuales de las figuras femeninas, remontándose a un culto ancestral de fertilidad. Es interesante la apreciación a la diosa Madre como precursora del culto Shakti.

MOKERJEE, Ajit 1: *Modern art in India*. Oxford Book and Stationery Co. Calcuta, 1956.

El libro trata sobre el estudio de la obra creativa de seis artistas del momento actual. Analiza como estos artistas emplean las mismas técnicas y la misma temática, estética e iconografía, que en momentos muy anteriores. Los autores son algunos como Tagore, Roy, Husain...

" " 2: *Folk art of india*. Classion Books Associated with Hind Pocket Books. New Delhi, 1986.

El libro estudia el arte folclórico o popular considerado, en cierta manera, como un arte menor. Analiza muñecos en terracotas y en metales, pinturas, cerámicas, y otras piezas como telas.

MONIER WILLIAMS, M.A. : *Religious thought and life in India*. John Murray, Albemarle Street. London, 1883.

Es muy interesante la idea desarrollada en el libro sobre la divinización de Shivaji (el jefe maratho). En líneas generales, el libro es un ensayo sobre el vedismo, el brahmanismo, el hinduismo y sus influencias en la formación del pueblo indio y de sus costumbres en la vida familiar antigua.

MORARJEE, Sumarti: *Tambula. Tradition and art*. Vasanta Panchami. Bombay, 1947.

Describe la tradición de la mascada del betel (Tambula) en India. También cataloga, los cortadores que forman parte de su propia colección.

MULK, Raj: *The hindu view of art*. Asia Publishing House. Bombay, 1957.

En el libro se desarrollan los temas del budismo, los vedas, el jainismo, la literatura purana, el tantra, la filosofía hindú, etc. Son interesantes los estudios estéticos y los principios de la práctica artística.

NAGASWAMY, R.: *Masterpieces of early south indian bronzes*. National Museum . New Delhi, 1983.

Es un libro excelente para la consulta de fotos y catalogación de piezas, pues las ilustraciones son muy grandes y claras. El texto es breve y muy general sobre las dinastías drávidas del sur. La introducción son distintos comentarios de personajes relevantes del mundo de la política y el arte indio.

NERHHU, Lolita: *Origing of the Gandharan style. A study of contributory influences*. Oxford University Press. Delhi, 1989.

Analiza el estilo del arte de Gandhara con todas las influencias helenísticas recibidas, también se realiza un estudio de como estas influencias occidentales crearon un arte peculiar en la etapa posterior kushana y gupta.

NILAKANTA, Sastri: *A history of south India*. Oxford University Press. Madrás, 1976.

Desarrolla la historia del sur de India desde época prehistórica hasta la caída de Vijayanagar. Es muy interesante el capítulo dedicado a la cultura y el detallado estudio del paleolítico y mesolítico en esta zona.

PADMANABHA, K.: *Hoysala sculptures. A cultural study.*  
Sundeep Prakasham. Delhi, 1976.

El libro es un estudio profundo de la dinastía Hoysala. Hace numerosas referencias a la forma de vestir, peinados, costumbres, instrumentos musicales, todo ello ilustrado con esculturas hoysalas, que se analizan. Dibujos muy interesantes sobre los tronos y los complementos de esta época.

PAL, Pratapaditya 1: *Indian sculpture. Vol. I.*  
University of California Press.  
Berkeley, 1986.

En este primer volumen podemos apreciar un estudio de la escultura dividido por zonas geográficas e históricas. Hay una catalogación de piezas de numismática.

" " " 2: *Indian sculpture. Vol. II.* Los  
Angeles County Museum of Art.  
University of California Press.  
Los Angeles, 1988.

Este segundo volumen, al igual que el primero está ordenado por zonas geográficas de India, cada una con una introducción al principio, y un estudio general del arte y los estilos de las distintas zonas. Es un buen manual para comprobar catalogaciones de piezas similares. Las piezas se exhibieron en Los Angeles en 1988.

" " " 3: *Jain art from india.* Los Angeles  
County Museum of Art. Los Angeles,  
1995.

El libro es un valoración sobre el arte jaina, su estética, iconografía, materiales e historia, a lo largo del tiempo. Son interesante las semejanzas y diferencias que establece entre jainismo e hinduismo.

POSTER, Amy G. : *From indian earth. 4000 Years of terraccota art.* Eastern Press. The Brooklyn Museum. New York. 1986.

Es un catálogo de las piezas exhibidas en el Museo de Brooklyn de Nueva York, sobre cerámicas y terracotas. Este libro es indispensable para el estudio técnico, estético y artístico de cualquier obra de terracota.

PRIME, Ranchor: *Hinduism and ecology. Seeds of truth.* Casell Publishers Limited. London. 1992.

Son interesantísimas todas las alusiones y apreciaciones sobre la noción de ecologismo indio, muy diferente del occidental. Intenta explicar como a través del respeto con el mundo natural y la naturaleza cósmica el hombre halla su propio equilibrio.

PUECH, Henry-Charles: *Histoire des religions- 1.* Encyclopédie de la Pleiade. Gallimard. Bruges. 1970.

Es un extenso manual sobre las religiones del mundo. Tiene un amplio capítulo dedicado a las religiones de Oriente, y en él se estudia el hinduismo y el jainismo. Parte desde las concepciones filosóficas primeras hasta el estudio de las sectas y dioses hindúes.

RAJESWARI, D.R.: *The pallava sculpture.* Intellectual Publishing House. New Delhi. 1988.

Es un manual sobre las características del arte pallava, sus técnicas, rasgos estéticos, materiales más empleados, etc, ilustrado siempre con ejemplos de las grandes obras de la escultura pallava.

RIVIERE, Jean Roger 1: *El arte de la India*. Espasa Calpe (Summa Artis, tomo XXI). Madrid, 1964.

Es un extenso volumen, que abarca todos los aspectos de la cultura india: historia, filosofía, religión y arte. En este volumen podemos encontrar magníficas ilustraciones sobre las grandes obras del arte indio. Es muy interesante la explicación de la estética india, basada en los estudios de Tagore.

" " " 2: *Introducción a la estética del arte de la India*. (Separata del Boletín de la Asociación Española de Orientalistas, año IV). Madrid, 1968.

Analiza los principios de la estética hindú. Es un estudio de los Seis Cánones, explicados por el autor de manera clara y concisa, siguiendo los Sadanga, y la obra de Tagore.

ROONEY, Dawn F. : *Betel chewing traditions in South-East Asia* Kuala Campus. Oxford U.P., 1993.

Es un ensayo sobre la costumbre de la mascada en toda Asia. Analiza más la parte del sudeste asiático que la propia India.

SANTOS MUNSURI, Francisco

- RUIZ JIMENEZ, Inmaculada: *Altar de Durga*. (Separata del Boletín de la Asociación de Orientalistas, año XXIII). Madrid, 1987.

Es un estudio muy pormenorizado y exhaustivo, realizado por los conservadores del Museo Nacional de



Antropología, Sección Etnología de Madrid sobre el Altar de Durga de dicho Museo. El artículo consiste en un estudio de su procedencia, estado de conservación, simbología, técnica, etc.

SARAF, D.N.: *Indian crafts*. Vikas Publishing House.  
New Delhi, 1982.

El libro se divide en territorios geográficos y políticos, y se analiza en cada uno de ellos, la denominadas artes menores u objetos artesanales. Me ha sido de gran utilidad el capítulo dedicado a muñecos y juguetes, y a las imágenes de metal para procesiones.

SHEARER, Alistair: *The hindu vision. Forms of the formless*.  
Thames and Hudson. London, 1993.

El libro se divide en dos partes. La primera consta de un texto en el que se analizan aspectos como el papel del artista en el arte hindú, el condicionante de la estética, y las concepciones cosmológicas en la formación del pensamiento hindú. En la segunda se ilustran estas ideas con imágenes de las divinidades del panteón hindú, con obras emblemáticas de la escultura y la arquitectura india.

SHIVARAMURTI, C. 1: *Birds and animals in indian sculpture*.  
National Museum. Janpath. New  
Delhi, 1974.

En el libro se reúnen historias, fábulas y leyendas indias en las que aparecen animales, destacando sus cualidades, y apoyándose en ejemplos escultóricos.

" " " 2: *L'art et les grandes civilisations. L'art en Inde.*  
Editions d'art Lucien Mazenod.  
París. 1974.

Es un manual general sobre el arte en India, con un estudio sobre las obras más relevantes. He consultado, especialmente, el capítulo dedicado al período de Vijayangar, su erotismo y la relación de este momento con la danza, la vida militar, civil y religiosa.

" " " 3: *Panorama of jain art.* The times  
of India. New Delhi. 1983.

Es un análisis muy exhaustivo del arte y la estética jaina. Todas las ilustraciones son de altares jainas, o de los thirtankaras. Es muy interesante el cuadro con los nombres de los profetas jainas y sus vehículos identificativos.

SINGH RANDHAWA, Mohinder: *Indian sculpture. The scene, themes and legends.*  
Vakils Feffer and Simons  
Limited. Bombay, 1985.

Es un estudio general sobre la escultura hindú, deteniéndose en la valoración plástica de la escultura y los condicionantes que provoca el material. Son interesantes las relaciones del arte y la danza.

SMITH, Vincent A. : *The Oxford history of India.*  
Percival Spear. Oxford University  
Press. New Delhi, 1981. 4ª edición.

Estudia la historia india de manera muy documentada y completa.

SNEAD, Stella: *Animals in four worlds. Sculptures from India.*  
The University of Chicago Press.  
Chicago, 1989.

El libro tiene fotos muy buenas, aunque en blanco y negro, que ilustran aquellas escenas artísticas en las que aparecen animales. El texto es breve y sencillo, pero muy interesante por el estudio de la concepción artístico-simbólica del animal.

STUTLEY, Margaret: *The illustrated dictionary of hindu iconography.* Londres, 1985.

Es un diccionario que abarca todo tipo de términos, tanto artísticos, como históricos-religiosos de la cultura india.

TADEI, Maurizio: *India.* Juventud. (Archaeologia Mundi). Barcelona, 1975.

Es una obra muy interesante pues enfoca el estudio de este país desde el punto de vista arqueológico, con una documentación exacta y precisa.

TAGORE, Abanindra Nath: *Arte y anatomía hindues.*  
Schapire, Buenos Aires, 1965.

Analiza los Tratados y la Normativa de la estética india, recogidos en los *Shilpa Shashtra*. Es un estudio completo de las medidas, proporciones, formas.... Esta edición incluye la única traducción al castellano de los *SADANGA* o Seis Principios de pintura india.

TAGORE, R.: *La luna nueva, el jardinero, ofrenda lírica.* Alianza Editorial. Madrid, 1980.

Son poesías de Tagore en los que se refleja la serenidad india, la idea de la naturaleza y el amor.

TALBOYS WHEELER, J. : *India under british rule.*  
Macmillan and Co. London, 1886.

El libro es más un estudio histórico-económico que artístico del dominio británico en India durante los siglos XVIII y XIX.

THAPAR, B.K.: *Recent archaeological discoveres in India.* The Centre for East Asian Culture Studies. UNESCO. Tokyo, 1985.

Es una recopilación de los más recientes descubrimientos en India. Hay muchos análisis cartográficos, antropológicos y arqueológicos y pocos estudios estético-artísticos.

THIERRY, Solange: *Le betel, Inde et Asie du sud-est.*  
(Catalogues du Musée de l'Homme).  
Serie K. Asie I. París, 1969.

Es un catálogo de los cortadores de betel que se encuentran en el Musée de l'Homme de París. Cuenta con una excelente y amplia introducción sobre la costumbre de la mascada de betel, sus instrumentos, su expansión geográfica y su significado en general.

VAIDYA, C.V.: *History of medieval hindu India.*  
Vol.II. The Oriental Book- Supplying  
Agency. Poona, 1924.

Es un manual sobre la historia india pero tomando como hilo conductor las dinastías hindúes, y los momentos de predominio hindú.

VALLE POUSSIN, Louis de la: *Dynasties et histoire de l'Inde depuis Kanishka jusqu'aux invasions musulmanes.* (Col. Histoire du monde) Boccard. Paris. 1935.

Es un manual histórico sobre las dinastías que sucedieron a los Kushanas en el norte-centro de India, hasta el advenimiento del poder musulmán. El estudio histórico es más relevante que el artístico.

VARENNE, Jean: *L'art de l'Inde.* Flammarion. Paris. 1983.

Es fundamentalmente un manual fotográfico de las mejores piezas del arte indio. Al final aparecen catalogadas estas piezas. Consta también de algunas tablas cronológicas.

V.V.A.A. 1: *East indian bronzes.* Centre of Advanced study in ancient India history and culture. Calcuta University. Ed. Sisir Kumar Mitra. Calcuta. 1979.

Es un estudio de los bronce de la zona este de India. Hay dos capítulos dedicados a los dialectos o lenguas de la zona, el estilo, las técnicas, la iconografía y sus peculiaridades regionales más destacadas.

V.V.A.A. 2: *Symbols and manifestations of indian art.* Marg Publications. Saray Doshi. Bombay. 1984.

El libro trata sobre la iconografía de las divinidades hindúes, analizando a su vez los trabajos en metal, la joyería y los textiles. En la introducción se hace un análisis de la historiografía india. Son interesantes los estudios sobre el erotismo y la danza india.

V.V.A.A. 3: *Where kings and gods meet, the royal centre at Vijayanagara India*. The University of Arizona Press. Tucson. Arizona. 1984.

En este manual se analiza desde un punto de vista artístico, el reinado de Vijayanagar y sus mayores producciones artísticas. Por supuesto hay estudios históricos sobre ese momento.

V.V.A.A. 4: *The great tradition indian bronze masterpieces*. Specially Published for the festival of India. Asha Rami Mather. New Delhi. 1988.

Desarrolla y estudia los bronce indios más emblemáticos, según cada zona y según la función que vayan a cumplir: portátil, procesional, fija, etc., con un capítulo especial dedicado a los bronce jainas y budistas.

V.V.A.A. 5: *Arts of India (1500- 1900)*. Victoria and Albert Museum. The Nerhu Gallery of indian art. Edit by John Guy and Deborah Swallow. London. 1990.

El libro analiza las piezas de la sala Nerhu del Victoria and Albert Museum de Londres, formada en casi su totalidad por piezas mogoles. Estudia también los héroes semidivinos y los héroes locales elevados a divinidades por la creencia popular de la cultura hindú.

V.V.A.A. 6: *Culturas de Oriente*. Donación Santos Munsuri. Museo Nacional de Etnología de Madrid. Ministerio de Cultura. Madrid. 1990.

Es el catálogo de las piezas donadas por Don Argimiro Santos Munsuri al museo. La colección consta de sellos chinos, tabaqueras de rapé, esculturas en piedra,

bronces de Tibet, Nepal e India. Primero hay un introducción sobre el budismo y las tabaqueras de rapé y los sellos chinos por Doña Pilar Romero de Tejada, actual directora del museo, y Don Francisco de Santos, conservador del museo.

V.V.A.A. 7: *Escultures antropològiques d'Eudald Serra i Guell*. Museu Etnològic de Barcelona. Fundació Folch. Ajuntament de Barcelona. Barcelona, 1991.

Es un catálogo de la exposición de esculturas realizadas por el escultor Eudald Serra en el Museu Etnològic de Barcelona. Como modelos, para estas esculturas, tomó a gente del sudeste asiático, India, Nepal y China durante los viajes que realizó.

V.V.A.A. 8: *La filosofía en Oriente*. (Historia de la Filosofía). Vol. 11. S. XXI. Madrid, 1981.

Es un libro sobre las filosofías y religiones asiáticas. He utilizado, preferentemente el referido a la filosofía hindú.

WILKINS, W.J.: *Mitología hindú*. (Colección Historias, mitos y leyendas). Visión Libros. S.A. Barcelona, 1980.

Se puede considerar como un libro fundamental y esencial para cualquier trabajo de catalogación, pues estudia toda la mitología haciendo alusión a los atributos, historias, simbología.

ZIMMER, Heinrich: *Myths and symbols in indian art and civilization.* (Colección Mythos). Joseph Campbell. Princeton University Press. New Jersey, 1974.

Es un libro basado fundamentalmente en el estudio de Shiva, Vishnu, sus avatares, y sus energías femeninas. Analiza detalladamente la mitología e iconografía de estas divinidades. Hace alusiones al culto de la Bhakti.

*The Bhagavad Gita.* Penguin Classic. London, 1991.

El libro trata sobre las historias de Krishna y sus aventuras con las pastoras o gopis.



GLOSARIO. —

- A -

Abhaya Mudra- Nombre dado en estética india al gesto o posición de las manos que significa protección, ausencia de temor. Se realiza mostrando la palma de la mano derecha con los dedos verticales.

Abhinaya- En la danza clásica, grupo de gestos y de posturas del cuerpo, destinados a transmitir un mensaje visual.

Adbhuta- Maravilloso. Sentimiento, que en la estética india se identifica con lo maravilloso.

Adekita- Nombre hindi con que se designa en la zona de Maharashtra al cortador de bétel.

Adityas- Hijos de Aditi. Al principio de los tiempos eran 6, luego 7, y al final 12. Varuna, dios védico, es su jefe. Identificado estos dioses con los meses del año.

Adyan- Escuela de danza fundada en Madrás por la bailarina Rudmini Devi en 1936.

Agni- En la mitología brahmánica. dios del sol y de los sacrificios.

Ahavanya- Fuego sagrado que se ofrendaba a los dioses durante la cultura védica.

Ahimsa- Doctrina de la no violencia. Antigua doctrina filosófica hindú y budista, reutilizada por los jainas. Esta doctrina nació probablemente en el S. VI.

Ajanta- Lugar formado por 30 cuevas artificiales en la fachada concava de una falla basáltica, situada a unos 110 Km al noreste de Aurangabad en Maharashtra. Fueron ocupadas, esencialmente por monjes budistas. Destacan por sus pinturas en los muros.

Alaripu- Postura del Shiva Nataraja iniciando su danza cósmica.

**Amrita-** Néctar o ambrosía divina, que según la mitología brahmánica surgió de una batida del mar de leche, por el movimiento de la serpiente Vasuki, en la lucha entre los dioses y los demonios.

**Anjali mudra-** Gesto de veneración y saludo con las manos juntas, palma contra palma, apoyadas sobre el pecho.

**Apsaras-** Venus de las aguas, ninfas celestes llenas de gracia y belleza en la mitología hindú. Simbolizan la posibilidad latente de la imaginación divina.

**Areca catechu-** Fruto de la palmera areca, en forma de nuez, utilizada en la preparación de la mascada de bétel.

**Asanas-** Posiciones del cuerpo o actitudes divinas, simbolizadas por una posición corporal.

**Ashvin-** Pareja de divinidades védicas, hermanos gemelos, con cabezas de caballos, hijos del sol y parecidos a los dióscuros griegos.

**Ashura-** Demonio.

**Avatara-** Creencia hindú, mediante la que un dios se encarna o personifica en la tierra, para ayudar o proteger a los hombres en un momento determinado. Los avatares más famosos son las reencarnaciones de dios Vishnu.

- B -

**Babur-** Primer emperador mogol (1483-1526/30). Descendiente de Tamerlán. Engendró la dinastía mogol en India que dominaría todo el norte y centro del país hasta la llegada del poder inglés.

**Balandran-** Especie de chaqueta estrecha y abotonada por delante, de color blanca, característica del vestuario masculino indio.

Bansi- Flauta. Es la flauta que lleva Krishna como pastor de vacas y con la que distraía mediante la música a las pastoras. Se le ha dado un significado fálico.

Barai- Tribu o pueblo encargados de cuidar y cultivar las plantaciones de bejuco o bétel.

Bétel- Planta de hojas muy verdes, grandes y tiernas, y que es uno de los ingredientes fundamentales en la preparación de un chicle vegetal, que se masca en toda Asia. Su consumo va acompañado de todo un lenguaje y significado simbólico.

Bhairava- Aspecto terrorífico y destructor del dios Shiva.

Bhakti- Adoración, veneración, fervor religioso, uno de los caminos de la salvación.

Bhanga- Ritmo.

Bharata Natyam- Estilo de danza clásica del sur de India. Ofrece, a la danzarina de este estilo, grandes posibilidades de interpretación por los giros y saltos complicados, a velocidades cada vez más rápidas. Los temas bailados por las siete u ocho danzarinas, siempre tratan manifestaciones del amor de una joven por su amado ideal, bien el dios del templo, o bien el protector real.

Bhoga- Objeto de placer. En las reglas de conducta del señor indio existen ocho objetos de placer o bhogas como las mujeres, el juego, la bebida, etc.

Brahma- Dios del hinduismo de origen védico. Representa el Alma Absoluta y Universal, el Todo, Aquello de lo que todo parte y a lo que todo vuelve. En su aspecto destructor se le denomina Shiva, y en su aspecto creador Vishnu.

Brahmanes- La casta hindu más elevada, formada por los sacerdotes.

- C -

Cabo Comorín- Cabo situado en la parte más meridional de la Península del Indostán.

Casta- Sistema social por el que se divide la sociedad en grupos determinados y cerrados por el nacimiento, el color de la piel y el poder económico.

Chakra- Disco o rueda solar portada por Vishnu, que la utiliza como arma arrojadiza, y que simboliza el poder universal del dios.

Chalukya- Nombre de una dinastía del Dekkan, la dinastía Solanki, que gobernó en esta parte de India en el S. VI ddC.

Chanda- Para la estética india es el sentido del ritmo, lo que da vida y movimiento al espíritu del artista.

Chauch- Danzas indias, bailadas en el norte y en el sur, en que todos los personajes o bailarines: dioses, héroes nobles o malignos, animales... son escenificados por hombres que llevan máscaras.

Coli- Especie de chaquetilla de manga, generalmente corta y con el estomago al descubierto que llevan las mujeres indias debajo del sari.

Coromandel- Costa india situada al este de la Península del Indostán, y que da lugar al mar de Bengala.

- D -

Damaru- Tambor. Shiva en su aspecto danzante, como creador del mundo, lo lleva para acompañar su danza.

Devanagari- Escritura moderna del sánscrito. Consta de 33 signos consonantes y 13 vocales. También puede ser un trozo de papel que lleva la diosa Sarasvati,

símbolo de su sabiduría y patrona de la escritura.

Dharma- Ley de la filosofía hindú. Significa el deber, la elección inmutable del hombre. Es la ley del orden de las cosas.

Dhriva- Forma del lingam fija e inamovible.

Dhuma- Hilo dúctil, realizado con resina.

Dhyana Bera- Imágenes de pequeño tamaño.

Dhyana Mudra- Posición de las manos, en gesto de meditación, utilizada por el pueblo y en las esculturas de divinidades, en sentido de oración recogida.

Doti- Pieza de tela, generalmente de algodón blanco, que utilizan los hombres, cruzándola por la entrepierna a modo de pantalón.

Dravida- Nombre dado a toda la región del sur de India, y a todas las personas originarias de esta región, y que no hablan un lenguaje indoeuropeo. El término drávida fue creado en 1856 por R. Caldwell para designar un grupo de alrededor de 20 lenguas habladas por 150 millones en el sur de India.

Durga- Diosa hindú, personificación del espíritu guerrero y vencedora del mal. Es la energía femenina de Shiva en su aspecto guerrero y luchador, forma particular de Parvatti, shakti de Shiva. También se la conoce con el nombre de la innaccesible.

- E -

Ekadanta- Nombre que recibe Ganesha por faltarle un colmillo, que perdió el recibir el hacha de Shiva, en una confusión al defender al propio dios.

Elephanta- Grutas hindúes, que se encuentran a 20 km de la bahía de Bombay. Los portugueses les dieron esta

nombre, porque encontraron una estatua de elefante en esta zona. Ocupan una extensión de 3 Km y 2 colinas. Pueden datarse alrededor del S. VI- VII ddC, en el momento de esplendor del arte hindu, con la dinastía Gupta.

Ellora- Ciudad de Maharashtra a 30 Km al noroeste de Aurangabad. Serie de grutas búdica, hindues y jainas de los siglos VI- XIII ddC. Se clasifican como búdicas de la 1 a la 12, como hindues de la 13 a la 31 (S.VI-VII), y, como jainas de la 31 a la 35.

Esquisto de clorita- Material petreo, que al cincelarse y secarse al aire libre ofrece aspectos bronceíneos. Utilizado por la dinastía Hoysala en la realización de sus esculturas.

- G -

Gada- Maza o bastón, arma de Vishnu.

Gaja hasta- Posición de los brazos que caen en forma de trompa de elefante.

Gandhara- Región al noroeste de India, del extremo norte de Pakistán y del noreste de Afganistán. Aquí se desarrolló una de las grandes civilizaciones de la antigua India, fundamental por el estilo ecléctico que se creó entre el arte indio y el arte helenístico.

Ganesha- Dios elefante. Una de las divinidades más adoradas y queridas por el hinduismo. Es señor de la sabiduría, del arte y salvador de obstáculos. La creencia popular le considera hijo de Shiva y Parvatti. Se le representa con cuerpo gordo y rechondo de hombre, y, cabeza de elefante.

Ganges- Rio sagrado hindú, divinizado como Ganga.

Garhapatya- Forma de fuego sagrado adorado en época védica.

**Garuda-** Montura o vehículo del dios Vishnu. En la mitología hindu, se le representa como un hombre con grandes alas y cabeza de aguilá.

**Ghats-** Estribaciones montañosos del Dekkan que caen tanto en la parte occidental dando lugar a la costa Malabar, como en la parte oriental dando lugar a la costa Coromandel.

**Gopi-** Vaqueras o pastoras de vacas, que en la mitología hindú estaban enamoradas del dios Krishna.

**Gupta-** Dinastía que reinó en el valle del Ganges desde el S.III hasta el S.VI ddC. Más tarde conquistan gran parte del Dekkan. Con esta dinastía el arte hindú llegó hasta sus más altas cotas.

- H -

**Hamsa-** Ave mítica, que representa un aguilá o a un cisne, y que es la montura de Brahma. Hamsa en sentido literal, significa vehículo conductor o montura, simbolizando una cualidad espiritual.

**Harappa-** Ciudad de la civilización del Indo, fechada en el III milenio adC., donde han aparecido multitud de restos arqueológicos.

**Hasta-** Gestos de los dedos y de las manos, utilizados principalmente en la estética india para expresar y simbolizar una actitud determinada. Estos gestos son igualmente utilizados en las esculturas.

**Hindu Kush-** Puerto de montaña en Afganistán que ha permitido la entrada de numerosos pueblos invasores a lo largo de la historia india.

**Huka-** Clase de pipa de agua, también utilizada en Bengala y en el norte de India por los musulmanes.



- I -

Indriya- Facultades. Son las 22 facultades físicas y mentales. Los indriya son igualmente los cinco raciocinios, que permiten conseguir o alcanzar una vida moral más elevada.

- J -

Jagaddhartri- Forma de la diosa Durga en su aspecto benefactor.

Jainismo- Religión hindú, fundada en el S.VI por Mahavira, llamado así, con la concepción de gran héroe. Sigue la tradición de los 24 tirthankaras o profetas jainas. Creen en la no violencia y en la existencia de un alma en todos los seres vegetales y animales.

Jambiya- Clase de gran daga o sable con lámina curva formada por dos lados de alrededor de 0,35 cm de largo. De origen árabe y muy utilizado en época mogol.

Jambuvipa- En la cosmología hindú el Jambuvipa es la isla del árbol de las rosas y las manzanas-Jambu, una representación de la estructura del universo, que se encuentra situado al sur del monte Meru y constituido por el sur del continente indio.

Jata- Nombre de un adorno de la corona de Shiva, que simboliza el poder del viento. También adorna la cabeza de los caballos en forma de tiara o corona.

Jataka- Nacimiento. Componen colecciones de las vidas anteriores de Buddha.

Jati- Nacimiento. Sistema de categoría social o profesional, que clasifica el sistema de castas pero no incluye a los intocables, distinción dependiente de la casta o color original.

Jina- Vencedor. Aquel que vence y domina los deseos.

Se llaman así, a los jainas que superan el vado terreno de los deseos materiales.

- K -

Kali yuga- Nombre dado por el hinduismo a la época actual, considerada como la última de la humanidad.

Kamandalu- Recipiente de agua, atribuido a ciertas divinidades que simbolizan la purificación por el agua. Lo lleva en su mano la diosa Sarasvati.

Kanishka- Soberano Kushana de Gandhara, del s.II ddC.

Kapuri- Variedad de hojas de bétel largas y dulce-amargas.

Karanas- Medida de tiempo igual a la mitad de un tithu, esto es 12 horas y 9 minutos. 60 karana es igual a un mes lunar.

Karma- En la filosofía hindú y budista, es la ley de los actos. Cualquier acción o pensamiento produce efectos sobre el espíritu del ser y como consecuencia influye en su devenir cósmico, determinando también las futuras encarnaciones de un individuo en un ser u otro.

Karpurikat- Variedad de hojas de bétel de olor a alcanfor.

Kayotsarga- Posición del cuerpo de una divinidad.

Kathakali- Estilo de danza india, formado en el S.XVII, pero que se basa en tradiciones de teatro muy antiguas, que se caracterizan por un vestuario de tamaño poco habitual con tocados gigantescos, pinturas faciales exageradas con simbolismo en los colores (los héroes o dioses van pintados de verde, y los demonios o tiranos se pintan la barba de rojo y la frente y labios de negro). Las gesticulaciones y movimientos corporales de estas danzas son rítmicos y

muy marcados.

Kaustubha- Joya mística que adorna el pecho de Vishnú y es producida por un latido del mar de leche. Representa la conciencia sin defectos. También puede adornar el pecho del dios Krishna, como avatar del anterior.

Khyber- Puerto de montaña (1100 m), entre Pakistán y Afganistán en el Hindu Kush, utilizado como paso hacia India por numerosos pueblos en la historia.

Krishna- Divinidad de la mitología hindú. Es un avatar o personificación del dios Vishnu en la tierra.

Kshatriya- Casta social del hinduismo representada por los guerreros.

Kumara- Joven nacido del espíritu de Brahma, simboliza la pureza y la juventud.

Kurma- Tortuga, nombre dado al décimo avatar de Vishnu. Se utilizó como soporte para batir el mar de leche. Es símbolo de Saturno o del tiempo.

- L -

Lalitasana- Posición de relajación, sentado con una pierna replegada debajo del cuerpo y la otra pendiente o verticalmente replegada.

Lakshmi- Shakti de Vishnu, divinidad de la Fortuna, nacida del océano.

Lila rasa- Sentimiento de alegría, jovialidad.

Lingam- Signo de forma prismática o cilíndrica que representa la apariencia fálica de Shiva como potencia, creador y poder.

Lohaja- Lingam realizado en piedra.

- M -

**Mahabharata-** Uno de los dos grandes poemas épicos indios. Comprende 20.000 versos, repartidos en 18 libros. Su autor es Vyasa.

**Mahavira-** Gran héroe. Nombre con que se conoce al fundador del jainismo.

**Mahishashura-** Demonio búfalo asesinado por la diosa Durga.

**Makara-** Animal fantástico con cuerpo de serpiente o pájaro y cabeza de elefante. Monstruo marino mítico. Simboliza la fuerza acuática de la naturaleza primitiva.

**Malabar-** Costa occidental de India, bañada por el mar de Omán.

**Mandapa-** Nombre que reciben los edificios religiosos que se encuentran al lado de los santuarios budistas.

**Manipuri-** Lengua tibetano-birmana, hablada por los habitantes de Manipur. También puede ser una danza devocional dedicada a Krishna.

**Mantra-** Fórmula sagrada hindú y búdica, que condensa en un dibujo material la deidad que evoca.

**Marathos-** Pueblo habitante de Maharashtra, que en el S.XVII se levantó contra el poder inglés, tratando de devolver el control de estos territorios de nuevo al poder hindú.

**Matsya-** Pez. Nombre del primero de los avatares del dios Vishnu.

**Matsya-nyaya-** Camino del pez. Anarquía.

**Menaka-** Apsara, mujer de Shakuntala, en la leyenda brahmánica.

Mithuna- Imagen de una pareja representada en una postura de abrazo. Tema frecuente en la escultura hindú simbolizando la unión íntima del alma individual y la divinidad.

Moghol- Pueblo de origen persa, que dominó el centro y norte de India desde el S. XVI hasta el S. XIX.

Mohenjo- Daro- Ciudad de la civilización del Indo-III milenio adC-, en el lado derecho de dicho río a 300 km al nordeste de Karachi.

Mudra- Gesto místico de la manos que simboliza una actitud mental.

Mukhalingam- Lingam con la cabeza de Shiva esculpida.

Mukuwas- Preparado de chicle de bétel que consiste en un pequeño paquete, formado por la nuez de areca, cal y los distintos componentes, todos envueltos en verdes y jugosas hojas de bétel.

Mulavighraha- Forma del lingam fundamental y sustancial.

- N -

Nagas- Divinidades acuáticas formadas por cuerpos de serpientes y cabezas humanas que simbolizan el poder divino del agua.

Nalanda- Lugar de una antigua ciudad religiosa a 90 km de Patna (Bihar). Capital de la dinastía Pala. En esta ciudad floreció una importante escuela escultórica durante el poder de esta dinastía, que difundirá sus modelos por Tíbet y el sudeste asiático, creando multitud de similitudes.

Nandi- Toro cebú, montura del dios Shiva, que simboliza el poder del dios.

Nara- En el *Mahabharata*, hermano de Narayana,

encarnado en la tierra en el personaje de Arjuna, uno de los hermanos Pandava y protagonista del poema.

Nataraja- Forma de Shiva representado en forma danzante, cuya danza crea y origina el mundo.

- O -

Odissi- Estilo de danza clásica india del Estado de Orissa. Caracterizada la danza Odissi, sobre todo por una elasticidad, una sensualidad y una suavidad peculiares, sin caer en el afeminamiento. La característica más acusada de esta danza es el triple pronunciamiento o giro del cuerpo (tribhanga). Se representa la escala de sentimientos, incalculablemente, rica de la vivencia amorosa de Radha y Krishna.

Orissa- Estado de la Unión India, situada al sur de la costa oriental del Dekkan, bordeado por Bengala, Bihar y Madhya Pradesh.

- P -

Padma- Flor de loto, que simboliza pureza.

Padmasana- Trono de una divinidad con forma de loto.

Pala- Dinastía budista de Bengala y Bihar del S. VIII al XI. Gopala fue el creador de esta dinastía. La ciudad de Nalanda fue el centro más importante durante su gobierno.

Pallava- Dinastía hindú que reinó en el sudeste de la península desde el S.III hasta el S.IX ddC. Dominaron a los Andhra y a los Pandya y fueron sustituidos por los Cholla. Artísticamente, destacan por trabajar el duro granito y mejorar la fundición del bronce. Hay que señalar a Kanchipuram entre las ciudades que más sobresalieron durante su reinado.

Pan- Nombre hindi con que hoy en día se designa la palabra bétel, y que significa la hoja.

Pandam- Nombre hindi con que se designa la caja que contiene el preparado del bétel.

Pan- supari- Areca y bétel. Son los dos nombres en hindi con que se designa el nombre de la mascada o chicle.

Parasu- Hacha. Atributo de muchas divinidades hindues y budistas.

Parva torana- Mandorla de llamas de fuego que rodea al Shiva Nataraja.

Peshawar- Pakistán. Antigua capital del reino de Gandhara.

Ping Lang- Significa en lengua china, nuez de areca y proviene de la lengua malaya.

Pippal- Arbol sagrado- ficcus religiosa-, consagrado a la trinidad hindú.

Pustaka- Libro concerniente, generalmente, a las escrituras sagradas.

- R -

Radha- Pastora, "gopi", amante del dios Krishna.

Rama- Avatar de Vishnu, hermano de Krishna, protagonista del poema épico *Ramayana*.

Rasa- Sentimiento o emoción provocada en el espectador. En la estética india es la esencia misma del arte, poesía o música.

Rasavadana- Para la estética india, acto por el que se experimenta una emoción o sensación estética ante la obra de arte.

Rasavant- Para la estética india, obra de arte que provoca una emoción en el espectador.

Rashtrakutas- Dinastía hindú del oeste del Dekkan de origen indígena, es decir Rajput, que dominaron el Gujarat y Maharashtra desde el S. V al VI ddC.

Rasika- Para la estética india, espectador que siente una emoción o sensación ante la obra de arte.

Rta- Verdad.

Rudra- Antigua divinidad védica de la Tempestad. Personificación de la fuerza del viento.

Rupa- Forma, apariencia.

- S -

Samsara- En las filosofías hindues y budistas, ciclo infinito de nacimientos y renacimientos que condicionan la vida de los seres vivos, y, que producen un fenómeno ilusorio marcado por la impermanencia de todas las cosas.

Sanatan Dharma- Perfección eterna. Nombre sánscrito, de lo que en Occidente se denomina como hinduismo.

Sankhya- Nombre de seis sistemas ortodoxos de filosofías indias, consideradas como los más antiguos. Es un método de pensamiento aplicado a la salud.

Sarasvati- Diosa mítica asociada al Ganges y al río Yamuna. Esposa de Brahma, nacida de las aguas, diosa de la música, la palabra y la poesía.

Sari- Larga banda de tela de algodón de 6 a 10 m de largo por 1,20 m de ancho, generalmente adornado en sus bordes.

Sattva- Pureza. El más elevado pensamiento del espíritu. Es la existencia pura, la concentración de



energía que se personaliza en el dios Vishnu.

Sena- Dinastía hindú de Bengala que reina del S. XI al XIII en Bihar y Bengala.

Serapendiya- Pájaro mítico con cabeza de elefante, a menudo representado en la decoración de los templos de India y el sudeste asiático.

Sesha- Serpiente divina y cósmica- el Principio-, sobre la que duerme Vishnu en su intervalo de creación del mundo.

Shakti- Para el hinduismo el shaktismo es la energía femenina o principio activo de todas las divinidades.

Shanka- Término genérico que designaba en la India antigua a todos los extranjeros o invasores venidos por el puerto de montaña del Hindu Kush.

Shastra- Regla o precepto. Término, generalmente, utilizado para describir los textos sánscritos no religiosos.

Shilpa- Arte

Shilpin- Artista.

Shiva- Dios de la mitología hindú que representa el aspecto destructor de Brahma. Este sentido destructor, sin embargo, no tiene un significado peyorativo o crítico, pues para el hinduismo tras la destrucción viene de nuevo la creación y la vida.

Shivaji- Jefe de la dinastía de los marathos, que en el S. XVII se levantó contra el poder inglés.

Shudra- No ario, la cuarta casta tradicional de la sociedad brahmánica compuesta por los servidores.

Sind- Pakistán. Región situada al sur del Pundjab y antigua provincia de India.

Soma- Dios de la luna, personificación de la bebida embriagadora de las divinidades y sacerdotes védicos.

Soroto- Nombre más generalizado para designar al cortador de bétel, más exactamente de la nuez de areca.

Srti- Felicidad, prosperidad, nombre de la diosa Lakshmi.

Stupa- Monumento arquitectónico budista de peregrinación, que conmemora los restos funerarios de algún santón budista.

Sudi- Término hindi con que se designa en la zona de Gujarat a los cortadores de bétel.

Supari- Nombre hindi para designar la nuez de areca, utilizada en la preparación del chicle del bétel.

Surya- Divinidad brahmánica del sol, probablemente de origen iraní.

- T -

Taj Mahal- Tumba monumental erigida en Agra, entre 1632 a 1652, por Shah Jahan para su esposa Mumtaz Mahal, Arjumad Banu Begnum.

Talipot- Clase de palmeras- corypha umbraculifera- con cuyos frutos se fabrica la mascada del bétel.

Tamboli- Grupo social indio dedicado a vender las hojas de bétel.

Tambula- Tradición india consistente en preparar un chicle para mascar con diversas propiedades, compuesto de varios ingredientes: hojas de bétel, nuez de areca y cal.

Tandava- Danza cósmica de Shiva Nataraja, que fue inventada por Tandu.

**Tanka-** Moneda introducida por Itutmish, y, que es el ancestro de la rupia.

**Tapas-** En la filosofía hindú es el ascetismo, simbolizado por el calor interno, fervor y austeridad.

**Tikashaiva-** Comentarios a los textos sánscritos. También se llama así a la marca que lleva Shiva en la frente, y, que simboliza la iluminación.

**Tirthankaras-** Santones jainas. Tradicionalmente son 24 hombres que traspasan el vado de lo terreno a lo trascendental y eterno.

**Tribhanga-** En la escultura india, representación divina del cuerpo que se mueve en tres posturas o triple giro.

**Trimurti-** Tres formas. Triada hindú constituida por tres divinidades distintas: Brahma, Vishnu y Shiva, o, por tres aspectos de una misma divinidad.

**Trishula-** Tridente de Shiva, que simboliza los tres aspectos del dios o manifestaciones: creación, preservación y destrucción. Significa victoria.

**Tvashtri-** En la mitología brahmánica es uno de los 12 adityas representantes del mundo artesanal.

- U -

**Upanishads-** Textos sánscritos que junto con los Vedas son las escrituras filosóficas indias más antiguas. En su contenido recogen la sabiduría de la vida y del origen del universo.

- V -

**Vahana-** En la mitología hindú y búdica los vahana son vehículos animales, característicos de cada divinidad, que representan y simbolizan la naturaleza divina del

dios a través de una cualidad del animal.

Vaidya- En Bengala, casta tradicional de médicos.

Vaishya- Tercer grupo social o clase en la jerarquía brahmánica, dedicada al comercio.

Vajrasana- Doctrina tántrica del budismo nacido en el S. VII en India. Son textos concernientes principalmente al ritual del Tantra.

Vajrayana- Postura de héroes, de meditación con las piernas cruzadas una sobre otra.

Varna- Color, casta tradicional de la sociedad brahmánica.

Varuna- Divinidad védica representante de la ley divina y considerado como el más grande los Aditya.

Vastu- Shilpa- Tratados de Arquitectura.

Veda- Saber. Nombre genérico de textos antiguos indios, inspirados en los textos sánscritos. Los Vedas se dividen en: Rigveda, Samaveda, Atharvaveda y Yajurveda. En los Vedas se encuentra recogido todo el saber y la filosofía india. Cada uno de los textos védicos se compone de reglas mnemotécnicas, aforismos, pensamientos... que son utilizados para el aprendizaje y estudio del hinduismo.

Venugopala- Una forma de Krishna representado por un vaquero con una flauta, de sentido fálico, con la que entretiene a las pastoras.

Vihara- Sala de reunión de un monasterio budista.

Vinata- Divinidad brahmánica en forma de pájaro, madre de Garuda.

Vindhya- Cadena de montes de 460 a 1100 m de altura, que recorren de oeste a este la península del Indostán, al norte de la ribera del río Narmada.

Vishnu- Con Shiva, principal dios del hinduismo, conservador del Universo y faceta conservadora de Brahma.

- Y -

Yakshas- Yakshinis- Genios locales. Espíritus de la naturaleza y demonios de la fertilidad, que habitan en los árboles de los bosques cercanos a las aldeas hindúes, y que reciben culto popular.

Yanti- Nombre hindi con que se designa en la zona de Bengala al cortador de bétel.

Yantra- Diagramas geométricos que representan el Universo Divino.

Yoga- Grupo de sistemas filosóficos y prácticas que enseñan las técnicas de liberación del espíritu.

Yoni- Símbolo de la vulva femenina, representado siempre en asociación con el lingam.

APENDICE DOCUMENTAL.

APÉNDICE DOCUMENTAL - 1.

Lista de objetos comprados por el Museo  
Arqueológico de Madrid a Jean Roger Riviere.

# MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

SECRETARIA

Año de 1970

Número de orden 60

## ASUNTO

~~Deposición de~~ *Deposición de un*  
*loti de objetos de C. Juan Roger Bizarre,*  
*procedentes de la India*



DIRECCION GENERAL DE  
BELLAS ARTES

Ilmo. Sr.:

Sección de Museos y  
Exposiciones

Con esta fecha digo a D. Juan Roger Riviere lo que  
sigue:

"Tengo el honor de comunicar a V.S. que con fecha  
19 de octubre último, le ha sido adquirido por el Patronato  
Nacional de Museos de la Dirección General de Bellas Artes, -  
un lote de objetos procedentes de la India con destino al Mu-  
seo Arqueológico Nacional.

Asimismo le indico que para poder hacer efectivo  
el importe de dicha cantidad -98.000 pesetas-, habrá de enviar  
nos previamente el acta de recepción, firmada por el Director  
del Museo Arqueológico Nacional de Madrid y los recibos que -  
por triplicado se acompañan, así como indicar a esta Sección  
el número de la cuenta corriente y el Banco en que desea le -  
sea transferida dicha cantidad."

Lo que traslado a V.I. para su conocimiento y de-  
más efectos.

Dios guarde a V.I.

Madrid, 2 de noviembre de 1970.

EL JEFE DE LA SECCION,

*Fernando de los Angeles*



. Sr. Director del Museo Arqueológico Nacional.- MADRID.

APÉNDICE DOCUMENTAL - 2.

Informe sobre el valor artístico de la  
Colección Donada al Museo Nacional de  
Antropología de Madrid por Don Argimiro Santos  
Munsuri.



MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGÍA

ALFONSO XII, 68  
28014 MADRID

===== INFORME SOBRE EL INTERÉS ARTÍSTICO Y ETNOGRÁFICO, Y EL VALOR ECONÓMICO, DE LA COLECCIÓN DONADA POR ALOISIO SANTOS MUNOZ. =====

La segunda parte de la colección donada por D. Aloisio Santos al Estado y depositada en el Museo Nacional de Etnología tiene gran interés tanto artístico como etnográfico. <sup>Però</sup> ~~Así~~ debemos aclarar que aunque el Sr. Santos Munoz la denomine genéricamente de arte oriental, con el concepto de arte impuesto por la sociedad occidental, todos los objetos que la componen tienen un relevante interés etnográfico, ya que representan diferentes aspectos de la cultura material de diversos grupos humanos, y su función no es meramente estética, sino que son objetos que forman parte del sistema de creencia, de la instrumentaria y el adorno personal, que simbolizan el estatus de su poseedor, o se utilizan como contenedores de productos que se consideran medicinales.

La importancia de la colección debe también destacarse por estar formada por objetos con diversas funciones y procedentes de los países asiáticos, que en España están escasamente representados en sus museos, como asimismo porque viene a incrementar los fondos que de algunos de estos países tiene el Museo Nacional de Etnología.

Esta segunda parte está formada por 101 objetos que, al igual que la primera, proceden de diversos países del continente asiático y de diferentes épocas: China, Japón, India, Birmania, Tibet, Nepal, Tailandia e Irán.

Se divide, al igual que la primera, en tres apartados



MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGIA

ALFONSO XII, 68  
28014 MADRID

fundamentales: 1. Objetos relacionados con el budhismo. 2. Tabaqueras de rapé y sellos procedentes de China. 3. Diverseos objetos con diferente función y origen.

1. El budhismo es una religión extendida principalmente por todo el continente asiático, con un fundador histórico, al que se conoce como Buddha en las antiguas lenguas hindúes, que obtuvo la Iluminación, descubrió y enseñó una forma de salvación. El budhismo comenzó en la India como uno de los muchos movimientos religiosos que surgieron en este subcontinente, y que posteriormente se difundió por otros países, asociando y vinculando a su propio culto las religiones tradicionales de muchos de ellos, como es el caso de China con el taoísmo o de Japón con el sintoísmo.

En esta segunda donación hay también una importante representación de la imagen de Buddha, de diferentes épocas y países, como asimismo de diferentes materiales y técnicas. Pero también hay un relevante número de representaciones de bodhisattva, que son los aspirantes a Buddha, y de otros dioses que forman parte del panteón budhista.

Por otra parte, hay un buen número de objetos utilizados en las ceremonias religiosas o que forman parte de la parafernalia de los templos, como asimismo algunos manuscritos que hacen referencia a los textos sagrados budhistas. También hay una importante cantidad de objetos utilizados en los rituales del budhismo tántrico y del lamaísmo, como son máscaras, banderas, rodillos, etc.

2. Las tabaqueras para rapé tienen su origen como tales en el siglo XVIII, ya que las de mayor antigüedad se utilizaban para contener medicinas. Es el emperador Ch'ien Lung (1736-1796) quien es



MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGIA

ALFONSO XII. 68  
28014 MADRID

pezó a utilizar el rapé como un remedio medicinal, lo que hizo que esta hábito se extendiera rápidamente entre los artesanos, y con ello la fabricación de grandes cantidades de tabaqueras. Anteriormente, este producto sólo se utilizaba por las clases inferiores.

Las tabaqueras chinas se fabricaban de los más diversos materiales: diferentes tipos de cuarzo, de piedras preciosas, de metales, de jade, de márfil, de hueso y cuerno, de coral, de madreperla, de madera, de bambú, de vidrio pintado o tallado, de esmalte, de porcelana, de laca, etc. En la actualidad se siguen haciendo, pero no tienen la calidad de las antiguas.

En la colección encontramos una representación de ellas, fabricadas con diversos materiales, que están fechadas en el siglo XIX.

Los chinos firmaban los documentos por medio de sellos. Estos se fabricaban de diversos materiales, pero principalmente de diferentes tipos de jade, cuarzo y otros de tipo mineral. Estos sellos se tallaban con diferentes figuras antropomorfas, zoomorfas o de plantas, muchas de estas figuras alusivas a la mitología china. En la colección hay un buen número de ellos, hechos principalmente de jade, ya que para los chinos este material se consideraba una piedra mágica que aumentaba la fuerza vital.

3) En esta colección, al igual que en la primera, encontramos también objetos procedentes de diversos países del continente asiático que representan diferentes aspectos de la cultura material de estos pueblos, y son objetos que forman parte del sistema de creencias, de la indumentaria y el adorno personal, que simbolizan el esta



MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGIA

ALFONSO XII, 68  
28014 MADRID

tus de su poseedor, o son armas, instrumentos musicales, aguar doméstico, etc.

VALOR ECONOMICO  
=====

El valor económico de la esta segunda parte de la colección, de 7.518.000 ptas., declarado por el Sr. Santos Munsuri, es excesivamente bajo en la actualidad, ya que hoy día este tipo de objeto tiene un valor mucho más alto en el mercado, debido principalmente a su antigüedad y a la dificultad de obtención de muchos de ellos. Asimismo, hay que tener en cuenta que algunos de estos objetos fueron comprados en su lugar de origen, pero la mayoría lo fueron en las salas de subastas de París, Londres y Nueva York.

Madrid, 5 de diciembre de 1989

LA DIRECTORA DEL MUSEO

Pilar Romero de Tejada

APÉNDICE DOCUMENTAL - 3.

Informe sobre la colección Centeno, comprada  
por el Museo Nacional de Antropología de  
Madrid.



MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGIA

ALFONSO XII. 68  
28014 MADRID

INFORME SOBRE LA COLECCION DE OBJETOS DE INDIA Y NEPAL  
OFERTADO AL MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGIA

La colección de objetos de India y Nepal ofertados al Museo Nacional de Etnología en 122.500 pesetas supone una ocasión única ante la posibilidad de incrementar las colecciones de India y Nepal de este Museo, en un aspecto tan vinculado a los estudios de antropología como es la vida cotidiana.

En muchas ocasiones resulta difícil, por la rareza y cotidianeidad de algunos objetos, su posible adquisición, sobre todo cuando se refiere a culturas tan lejanas a la nuestra. En esta ocasión, si esta oferta de adquisición fuera aceptada, quedaría bien representado en el Museo un aspecto de la cultura de India; el de la mujer, con su vestido tradicional y los distintos adornos que lo complementan, junto a otros objetos relacionados como son los sellos para estampación de telas y otros usados en su arreglo personal.

Por otro lado, en lo que se refiere a los objetos procedentes de Nepal, pasarían a completar la colección de carácter religioso que de Nepal y de Tibet ya se conserva en el Museo, al integrarse en la misma dos interesantes objetos como son la taza para el té usada por los monjes tibetanos y que es colocada en recipientes especiales como el ya existente en el Museo; y el tambor de mano que acompaña a la recitación de oraciones.

Por todo ello, consideraría que dicha oferta de adquisición de objetos de India y Nepal fuera aceptada por el Ministerio de Cultura con destino a incrementar las colecciones del Departamento de Asia del Museo Nacional de Etnología.

Madrid, veinte de julio de mil novecientos noventa y dos.

Francisco de Santos  
Conservador Dpto de Asia



APÉNDICE DOCUMENTAL - 4.

Carta del Museu Etnologic de Barcelona  
autorizando el estudio de sus colecciones de  
arte indio.



Barcelona 3 de Novembre de 1994.

Dra. Carmen García-Ormaechea.  
Departamento de Arte III (Contemporáneo).  
Universidad Complutense.  
MADRID.

En respuesta a su carta del pasado 26 de octubre, me complace comunicarle la total disponibilidad del Museu Etnològic de Barcelona para que su alumna, Dña. Almudena Fernández de Heredia Hernández, pueda consultar las piezas de escultura de la India que se hallan en nuestras colecciones, con la finalidad de realizar su tesis de doctorado.

Por si puede interesarle a la hora de organizar su viaje, la Sra. Almudena Fernández encontrará en Barcelona bibliografía especializada sobre este tema en la Biblioteca del M.E.B. y también en la Biblioteca de los Museos de Arte.

Atentamente,

Carmen Huera Cabeza  
Directora del M.E.B.



Sra. Almudena FERNANDEZ de HEREDIA HERNANDEZ  
C/ Jorge Juan, 83, 2ª Izquierda  
28009 MADRID

Barcelona, 12 de mayo de 1995

Apreciada Almudena:

Perdona el retraso en enviarte las fotografías, pero por error nos han devuelto el paquete.

Adjunto te envío las copias - fotografías B/N de las piezas de nuestra colección de la India que te interesan para tu tesis doctoral.

El importe es de 42.600' - pesetas por 71 fotografías. Como hemos quedado por teléfono, puedes hacerlo efectivo mediante un cheque nominal a favor del **ARXIU FOTOGRAFIC DE MUSEUS, AJUNTAMENT DE BARCELONA**, o por transferencia bancaria a :

ARXIU FOTOGRÀFIC MUSEUS, AJUNTAMENT DE BARCELONA  
C/C 22015745-55 Oficina 3000 "LA CAIXA"  
Ciutat 1  
08002 BARCELONA

Si haces la transferencia, envíanos el papel de la misma para comprobar que se ha realizado ( son las normas ).

Esperando tus noticias, te saluda atentamente,

Mª Dolores Soriano  
Conservador Técnico



APENDICE DOCUMENTAL - 5.

Carta de pago por la realización de fotos en el  
Museo Nacional de Antropología de Madrid.



MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA

Centro sito en  
ALFONSO XII, 68  
28014 MADRID

C.I.F.: S-2828013-I

He recibido de Dña. Almudena Fernández de Heredia Hernández, D.N.I. 50836471-P, la cantidad de DIECISEIS MIL PESETAS (16.000,-), en concepto de realización de ocho fotografías a color de 13 x 18 cm. de los objetos del Museo Nacional de Antropología (Sección Etnología).

Madrid, 20 de junio de 1997

LA ADMINISTRADORA,

Fdo. Felicitas Ruiz Martínez

APENDICE DOCUMENTAL - 6.

Copia de algunos textos del libro *Una visita al Museo Arqueológico Nacional* de Francisco Alvarez Osorio, que documentan la procedencia y catalogación de diversas piezas de arte oriental en este Museo antes de 1910.

M-XXI  
2-23  
francisco Álvarez-Ossorio

Una visita al Museo  
Arqueológico Nacional



MADRID: 1910

R.M. 13.985



material científico, que quisiéramos especificar en lo referente á las donaciones que han sido valiosas, pero que la índole de este trabajo no permite detallar; mas si haremos constar, que las personas que por ese medio han contribuido al engrandecimiento del Museo, merecen bien de la Patria por los elementos que han aportado para la enseñanza de sus conciudadanos.

Los directores del Museo, y bajo cuyas iniciativas este ha tomado incremento, han sido D. Pedro Felipe Monlau, don José Amador de los Ríos, D. Ventura Ruiz Aguilera, D. Antonio García Gutiérrez, D. Francisco Bermúdez de Sotomayor, D. Basilio Sebastián Castellanos, don Juan de Dios de la Rada y Delgado y el que lo es actualmente, D. Juan Catalina García, personas todas que por su inteligencia y demás dotes han logrado hacer el milagro á que antes nos hemos referido de que el Museo sea un establecimiento docente de importancia.

El Museo Arqueológico Nacional se halla organizado científicamente en secciones, cuya distribución obedece á un orden cronológico, para que la visita al Museo empezando por los tiempos protohistóricos y Edad antigua y terminando en la Edad Moderna, sea una lección continuada de Historia, por medio de los monumentos y objetos arqueológicos.

En el atrio del Museo, y en grandes lápidas á los lados de las puertas de los salones, se han inscrito los nombres de los más célebres arqueólogos extranjeros y nacionales, como digno tributo pagado á su mérito. Las secciones en que se divide el Museo, son cuatro: 1.<sup>a</sup> Protohistoria y Edad Antigua; 2.<sup>a</sup> Edades Media y Moderna; 3.<sup>a</sup> Numismática y Dactilografía y 4.<sup>a</sup> Etnografía, creyendo que este nombre, aun cuando no tan concreto, debía sustituirse por el de *Civilizaciones Americanas y del Extremo Oriente*, por entender que no entra verdaderamente en el Museo Arqueológico el estudio de las razas, pero sí el de sus manifestaciones artísticas é industriales.

En cada una de estas secciones se encuentran distribuidos los objetos de una manera científica, en armonía con la historia artística é industrial de cada pueblo.



llo de color verde, que adorna la mesa en que figura la escultura de San Francisco, y de los bordados citamos uno de arte inglés del siglo XIII.

#### *Ferretería.*

En la mesa del centro que existe en la primera sala, hay una gran arca con chapade hierro sobre cuero (XVI); una arqueta pequeña gótica; dos aldabones de hierro, con coronas (XV); dos con santos (XVI), cuatro flameros de hierro, calados; dos candelabros de hierro, torneados (XVI); tres partesanas y dos alabardas; un cerrojo labrado á lima, del maestro Juan Francés (XV), y cuatro tiras de hierro repujado (XVI).

#### *Varios.*

Un retablo de ámbar, con figuritas de plata (siglo XVII); cuatro cuadros con vitelas, uno de ellos con el *árbol de Jese*, (siglos XV al XVII); dos frontales de cuero labrado y pintado, arte cordobés (XVII); dos relojes, uno francés género Vernis-Martin (XVIII) y otro estilo Luis XV, de asta y bronce; arcón de madera pintada, de arte mejicano (XVII); dos retablos de ébano y piedras duras, arte italiano (XVI), y un marco de talla española del siglo XVII que sirve para una pintura al pastel del siglo XVIII.

Volviendo al vestíbulo y tomando el lado derecho se pasa á visitar la

## ETNOGRAFIA

### CIVILIZACIONES DEL EXTREMO ORIENTE

#### SALA I

#### INDO-PERSA

A la izquierda del salón, dentro de una vitrina se ve el retablo de la diosa Durga, victoriosa con sus ocho brazos, diosa de la guerra, acompañada de Ganesa, el de cabeza de elefante, y de Skanda que cabalgaba en un pavo real. También se ve en el centro de la sala una hermosa escultura en bronce de Budha, perteneciente á alguna pagoda india, y procedente de Filipinas, de donde vino con el material de guerra al abandonar dichas islas; una cabeza de pórfido de una estatua de *Budha*, que adornaba el templo de Boro Bodo; tres *Recas* ó guardadores del templo de Siva; dos *Gopis*, con quien el dios *Crisna* pasó su juventud; representación del ave *Garuúda*, cabalgadura del dios Wishnu y varios ídolos indios y cochini-

chinos regalados en su mayor parte por M. P. Van-Rees.

Contiene además esta sala en las vitrinas, una preciosa colección de objetos persas, tales como sillars, un velador de inscripciones menudísimas de metal y marfil, armas ofensivas y defensivas admirablemente niqueladas de oro, pebeteros de filigrana en forma de pavo real, soberbio azul-jo persa, y otras preciosidades traídas por el Sr. Rivadeneyra. Por su procedencia asiática se expone también en las vitrinas, característicos objetos procedentes de la Comisaría de los Santos Lugares de Jerusalén, entre ellos un modelo de nácar de la capilla del Santo Sepulcro y varios objetos más de carácter piadoso.

Debe citarse un libro sanscrito, con caracteres de la lengua chentami en 165 hojas de palma y una interesante tela india que se halla en vitrina mural, así como cuatro figuritas de mujer, esculpidas en conchillos de caimán, una arqueta formada con placas de marfil con relieves, un cuerno también con relieves y un magnífico puñal de hoja cincelada y niquelada de oro, con puño y vaina de ágata, objeto de industria persa.

En el centro de la sala existe una mesa con preciosas tallas y calados procedentes de la Cochinchina y donada por la Sra. Viuda de Suender.

## SALA II

### CHINA Y JAPÓN, ANTIGUOS Y MODERNOS

En cuatro vitrinas centrales, se ve: una notable colección de 48 figuras de pasta, representando personajes de las diversas clases sociales de China y del Japón, labradas de orden de Carlos III en Manila, desde donde fueron remitidas al Gabinete de Historia Natural por D. Juan Cuéllar, en 1790; otra formada por 20 figuras de bronce, representando personajes históricos de la China; veinticuatro braserillos perfumatorios y otros objetos de bronce, muchos de ellos procedentes del envío ya citado de don Juan Cuéllar.

En vitrinas murales hay varios modelos de la torre de Nankín; el vaso de las *Siete Virhules, Pai-lou*, monumento dedicado a la memoria de Kuan-in, tercera hija de Miao-Tsang, Rey de Mao-lin-cu-chu, y que se coloca en el centro de los altares de Budha, objeto que envió al Gabinete de Historia Natural D. Juan Cuéllar el año 1782 en la fragata «Nuestra Señora de la Paz»; varios abanicos y macerinas de filigrana, y otros objetos de marfil, que demuestran el gran ade-

APENDICE DOCUMENTAL - 7.  
Curriculum y propaganda de Gloria Mandelik  
sobre cursos de danza india.

La singularidad de Gloria Mandelik consiste en haber sido una bailarina profesionalmente exitosa en tres formas distintas de danza. Su excepcional dedicación le ha permitido abordar estos estilos independientemente y otorgarle a cada uno su sabor particular.

Empezando su carrera en el ballet clasico comenzó sus estudios a la edad de cuatro años. Su temprano involucramiento con el Oriente la condujo a explorar otras formas de danza. Atraída por la influencia oriental en el flamenco fué a vivir y estudiar en España. Posteriormente se trasladó a Madras, Sud de la India, donde durante varios años estudió Bharata Natyam y Kathakali.

Imparte clases de ballet clasico, danza clasica de la India y danza española en Madrid y da cursillos de esto estilos en todo el mundo.

#### Principal Companies and Programs

- Nice Opera House (ballet)
- David Lichine Company (Los Angeles) (ballet)
- Teatro de la Zarzuela Madrid (several opera seasons) (ballet)
- Compañía de Manolo Caracol (flamenco) (soloist)
- Ballet de Pilar Lopez (Español) (star dancer)
- Ballet de Antonio (Español)
- Compañía de Mario Maya y Carmen Mora (flamenco)
- Tablaos Flamenco - Torres Bermejas (Madrid)
  - Las Brujas (Madrid)
  - El Duende (Madrid) (star dancer)
  - Tablao Rosa (Tokio) (guest star)
- Bharata Kalanjali Company (Indian)
- Recitals of Indian Dance (alone and in duo) - Japan, Mexico, Los Angeles California, UNESCO Paris, Germany, Spain, Kenya Africa.
- Compañía de Luis Puente (ballet) (soloist, collaboration as choreographer for Apsara, ballet mistress)
- Ballet de Rafael de Córdoba (Spanish) (first dancer)
  - 1979 - MANDELIK DANCE COMPANY (DIRECTORA COREOGRAFA - SOLISTA) (BALETT CONTEMPORANEA)
  - 1982 - Duo Program: "Le Voyage des Tziganes" (a ballet speculating on the Gypsies originating in India)
  - 1983 - "L'Ensemble" Company of Micha Van Hoeck (contemporary ballet). (Special season in La Scala Theatre Milan for the creation of the ballet Orfeo in commemoration of Leonardo da Vinci) (soloist, assistant to choreographer, ballet mistress)
  - 1984 - Grandes Figuras de la Danza Company of Jose Granero
  - 1984 - Duo Program "Luz" (danza y musica Hispano, Oriental contemporanea, with musician composer L. Paniagua.)
  - T.V. Programs and films in Spain, Mexico, Japan, India.

(over)

CURSO  
16-17  
18-3 - FEBREKO  
EL día 1 Demostración



Clases intensivas para una introducción a la danza clásica de la India para bailarines y personas que no estudian danza:  
Ritmos, Adavus (ejercicios corporales), Abhinaya (mimo),  
Mudras (lenguaje de las manos), la religión hindú en la danza.

La singularidad de Gloria Mandelik consiste en haber sido una bailarina profesionalmente exitosa en tres formas distintas de Danza.

Ballet Clásico: Opera de Niza, Ballet de David Lichin (Los Angeles), Ballet de Luis Fuente, como maestra de ballet, partenaire y colaboración en la coreografía «Apsara», La Scala de Milán como solista, maestra de ballet y ayudante al coreógrafo Micha Van Hoecke.

Baile Español: Primera bailarina, Tablaos Flamencos, Ballet de Pilar López, Ballet de Antonio, Ballet de Rafael de Córdoba, Compañía de José Granero «Grandes Figuras de Danza».

Danza Hindú: Kalakshetra, Bharata-Kalanjali, recitales sola y en dúo en América, Asia, Europa, UNESCO de París.

Crea su propia compañía de Ballet Clásico Contemporáneo y estrena sus coreografías en TV, Española, Francia e Italia.

En 1985 crea, junto con el músico-compositor Luis Paniagua, el espectáculo en dúo «Luz» (Danza y Música Hispano-Oriental Contemporánea).

Imparte cursillos de Ballet Clásico, Baile Español, Danza Hindú, en Japón, Hong Kong, India, España, Italia, Francia y Alemania.

Gloria Mandelik es una pionera de la danza clásica de la India en España. Ha dado recitales con explicaciones en los Teatros María Guerrero, La Zarzuela, La Villa de Madrid, El Ateneo, los Conservatorios de Madrid y Málaga y muchas Cajas de Ahorros y centros culturales por toda España, además de varias actuaciones en Televisión Española.

APÉNDICE DOCUMENTAL - 8.

Ilustraciones de esculturas hindúes de libros consultados en la realización de la tesis, y que me han ayudado por sus semejanzas estéticas, plásticas y formales a catalogar algunas de las esculturas hindúes de las colecciones públicas y privadas españolas.

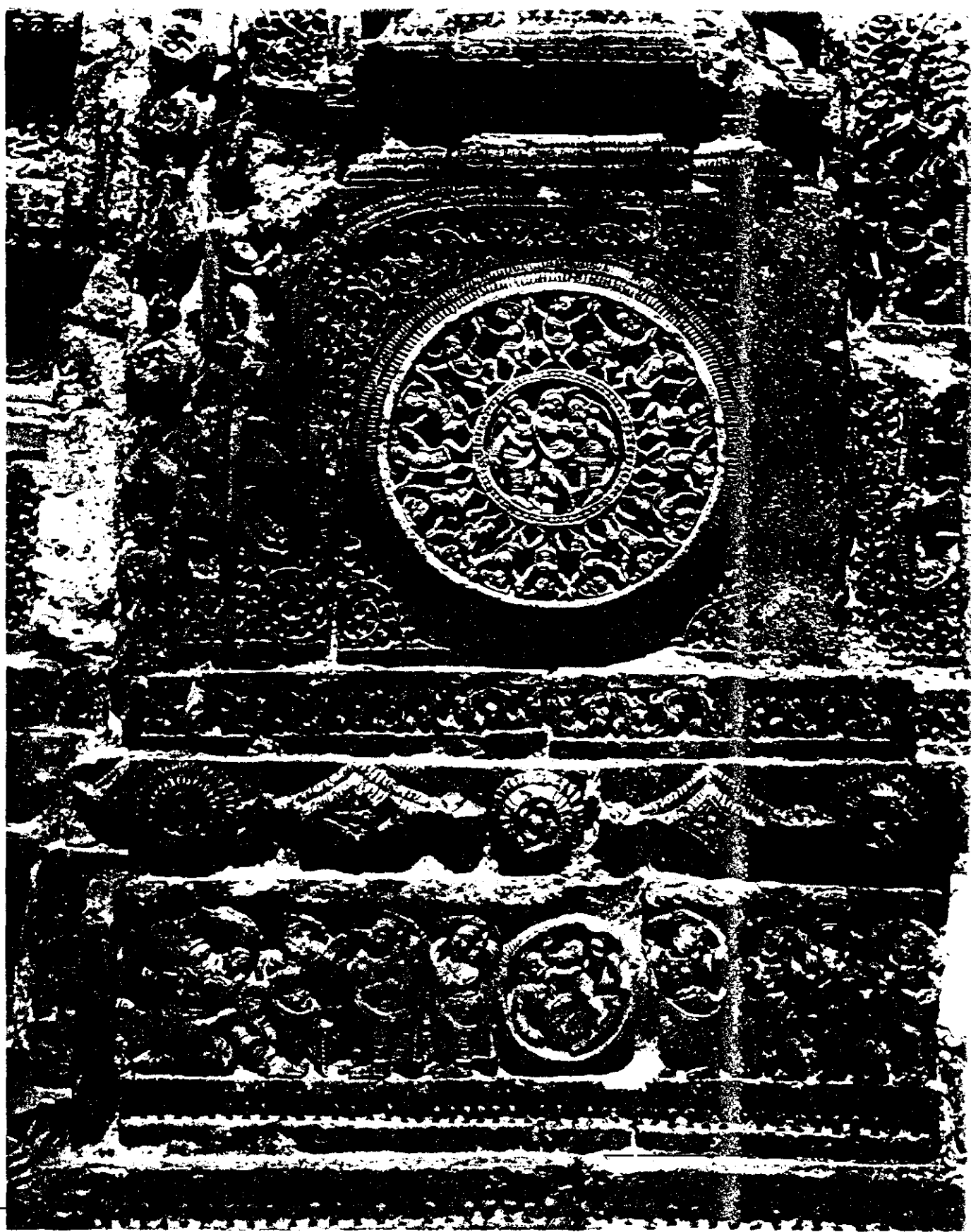
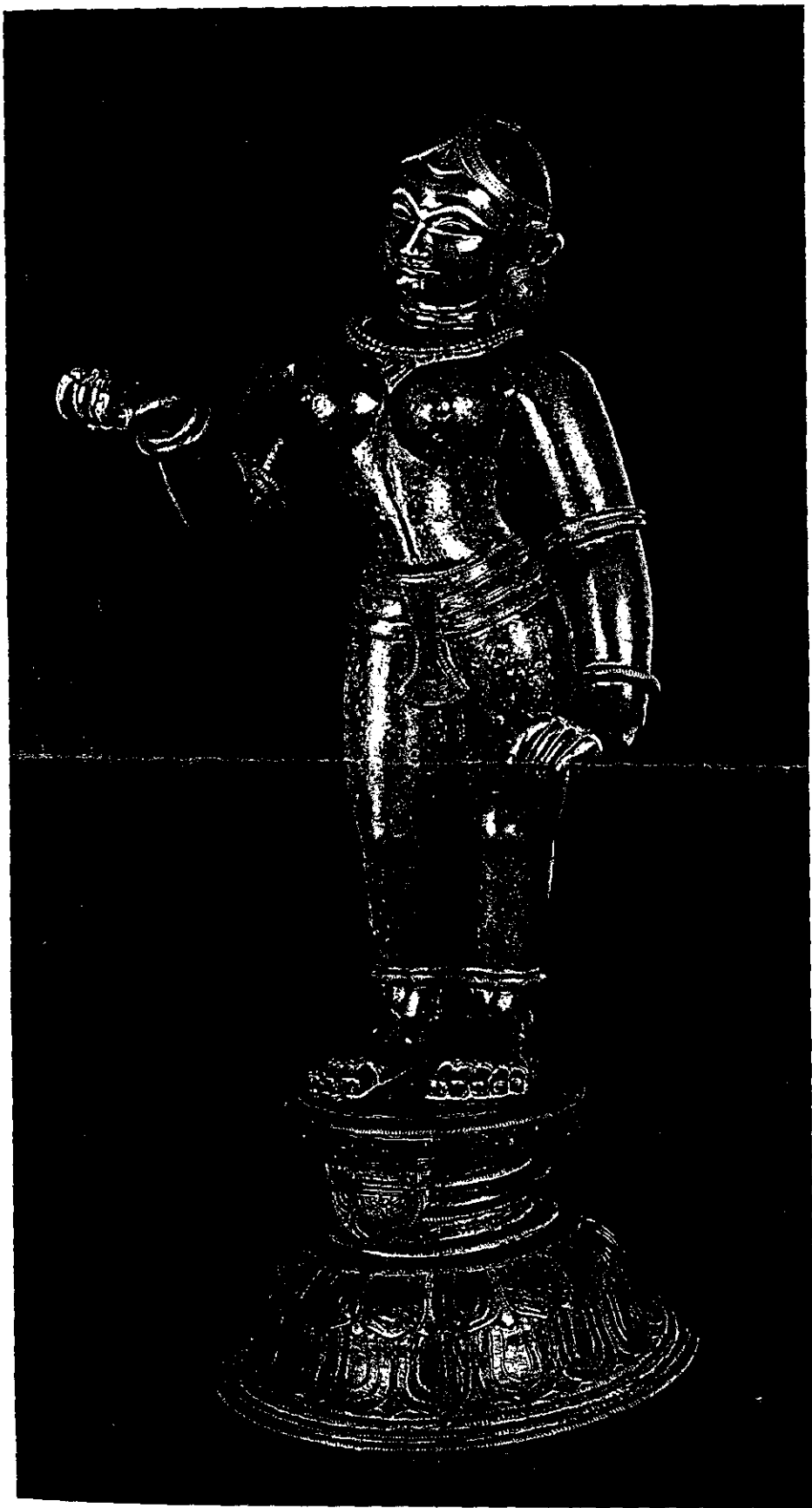


Plate 27. Wall frieze with different decorative motifs and Terracotta panels, Basudeva Temple, Bars,  
Dist. Hooghly, West Bengal.



**Radha, God Krishna's consort.**

Bronze; 51 cm x 23 cm. Orissa, c. 18th century. 82/6507.

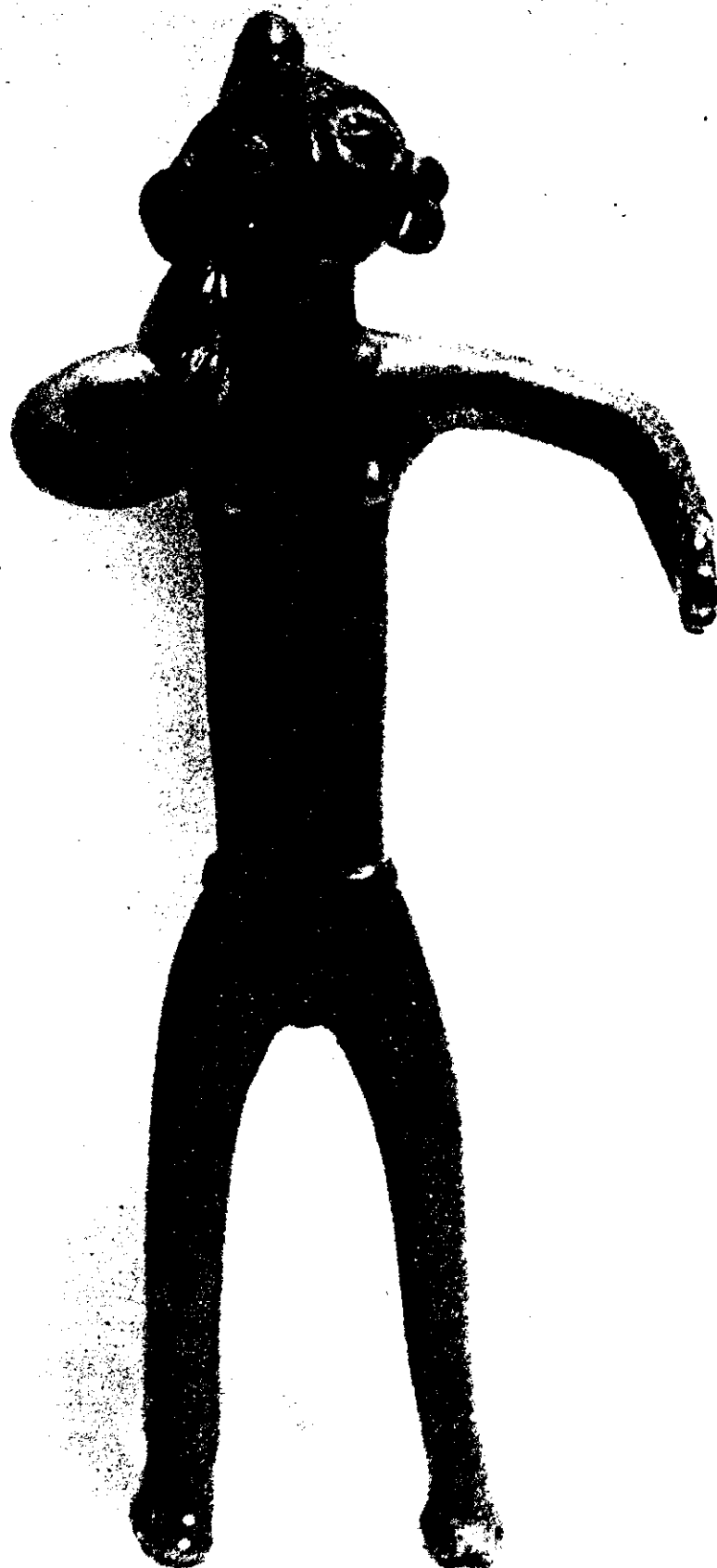
Krishna, one of the incarnations of Vishnu, is described in mythology as a many-faceted god, a "divine and lovable infant, mischievous shepherd boy; lover of all the milkmaids in the herders' camp, husband of innumerable goddesses ..., yet devoted to Radha alone in mystic union".<sup>1</sup> His beloved Radha's devotion for him has been immortalised as the symbol of spiritual love.

In this image, a scantily clad Radha is shown beckoning her Lord Krishna by a graceful gesture of the right hand. Standing in the classical *tribhanga* posture, where the delicate tilt of the head, waist and knee conform to the traditional Indian ideal of beauty, the bronze figure truly captures the adoration of Radha for Krishna.

---

<sup>1</sup> Kosambi, 1972, p.114





*A female folk deity with a lotus bud in her right hand. Bronze. Rajasthan. C. 19th century*

**Facing left** *Asha danda or Gazi-Panja representing a local folk cult. Brass. Sundarbans, Bengal. 20th century*

**CABEZAS GUPTA \_ KUSHANA**



112



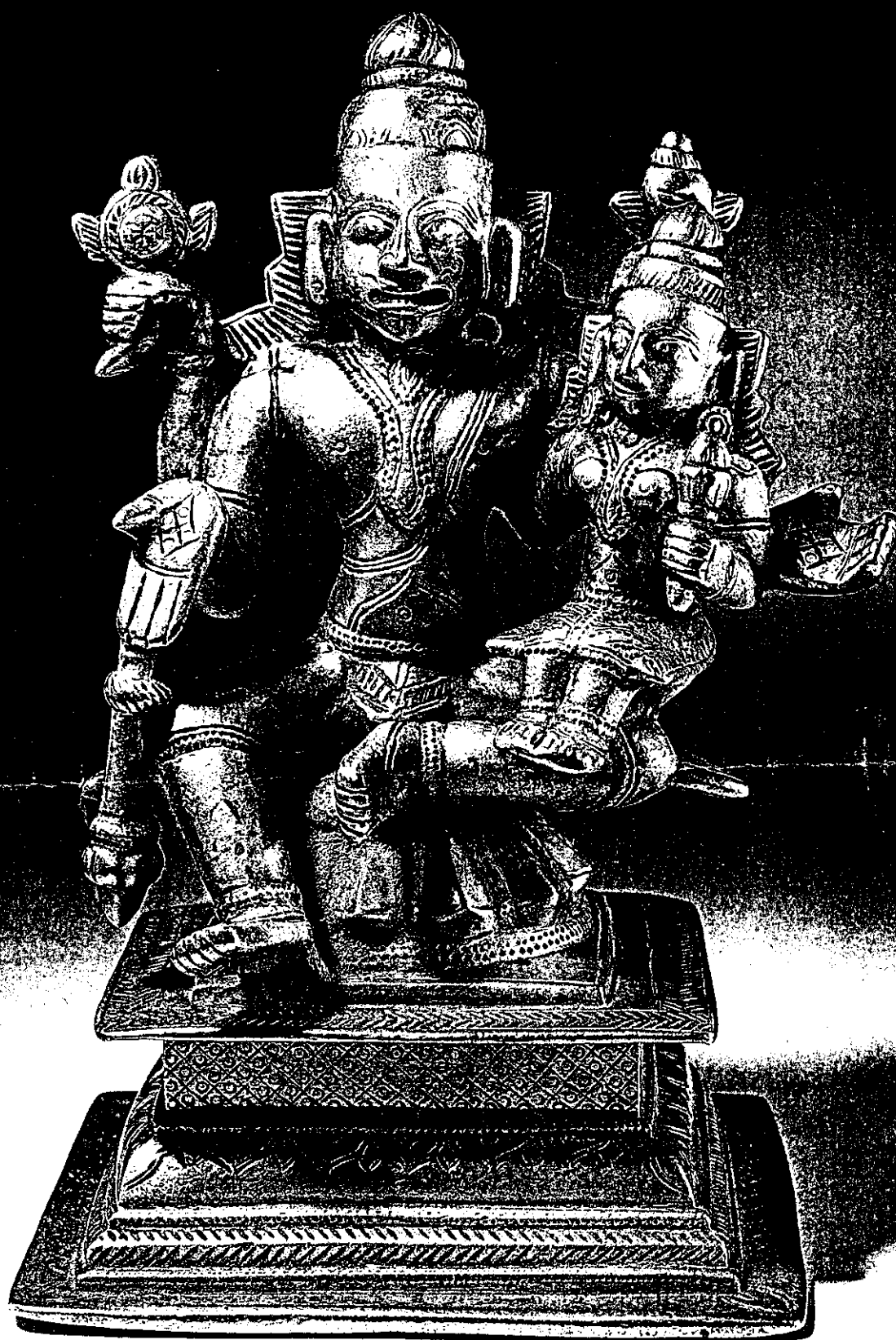
113



114



115



MUSEO DE COLONIA





## DANZA Y ESCULTURA

1 A

Fig. 273. Chandralekha, renowned Bharata Natyam dancer in dance pose. Her face, clothes and ornaments are similar to those of the statue in Fig. 272.



1B

Fig. 272 A dancer,  
*Mandapa*, Ramaswami  
temple, Kumbakonam,  
Tamil Nadu, seventeenth  
century A.D.





2A









UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID. Facultad de  
Geografía e Historia. Departamento de Arte III.

UN PUENTE PALPABLE ENTRE LO  
HUMANO Y LO DIVINO. LA ESCULTURA  
HINDU EN LAS COLECCIONES  
ESPAÑOLAS .

TESIS DOCTORAL.

ALMUDENA FERNÁNDEZ DE HEREDIA HERNÁNDEZ.

Tesis dirigida por la Dra. Dña Carmen García-Ormaechea. Madrid, 1.998.

- ILUSTRACIONES -

TOMO II.

## OBJETOS CON FUNCION RELIGIOSA: LA IMAGEN DE CULTO.

### VISHNU-

- Vishnú como Mahadeva..... p.8
- Vishnú yacente en Sesha..... p.9
- Estela con la imagen de Vishnú..... p.10
- Estela con la imagen de Vishnú..... p.11

### LAKSHMI-

- Deepa- Lakshmi..... p.12
- Deepa- Lakshmi..... p.13
- Lakshmi sobre elefante..... p.14
- Lakshmi sobre buho..... p.15
- Lakshmi bajo palanquín..... p.16
- Lakshmi Narayana..... p.17
- Lakshmi Narayana..... p.18

### GARUDA-

- Imagen con Garuda..... p.19
- Imagen con Garuda..... p.20

### KRISHNA-

- Medallón de Krishna y las gopis..... p.21
- Krishna Venugopala..... p.22
- Krishna Venugopala..... p.23
- Figurilla de Radha..... p.24

### SHIVA-

- Shiva Nataraja..... p.25
- Shiva Bhairava..... p.26
- Shiva Bhairava..... p.27
- Cabeza de Shiva..... p.28
- Shiva como shadu..... p.29
- Shiva a caballo..... p.30
- Shiva a caballo..... p.31
- Altar shaiva..... p.32
- Altar shaiva..... p.33
- Altar shaiva..... p.34

- Mukhalingam.....	p.35
- Mukhalingam.....	p.36
- Mukhalingam.....	p.37
- Anciano adorando el lingam.....	p.38
- Lingam.....	p.39
- Lingam.....	p.40
- Lingam.....	p.41

#### GANESHA-

- Estela de Ganesha.....	p.42
- Figura de Ganesha.....	p.43
- Figura de Ganesha.....	p.44

#### NANDI-

- Escultura del toro Nandi.....	p.45
- Escultura del toro Nandi.....	p.46

#### DURGA-

- Altar de Durga.....	p.47
- Altar de Durga.....	p.48
- Durga Jagaddhartri.....	p.49

#### SARASVATI-

- Sarasvati.....	p.50
------------------	------

#### ANIMALES DEL INDO-

- Figurilla de cebú.....	p.51
- Figurilla de cebú.....	p.52
- Figurilla de pájaro.....	p.53

#### LADRILLOS CON ESCENAS RITUALES-

- Ladrillo con escena de sacrificio.....	p.54
- Ladrillo de mujer con guirnalda ritual...	p.55
- Ladrillo con ser mítico.....	p.56

#### OBJETOS RITUALES-

- Sonaja ritual..... p.57
- Incensario ritual..... p.58
- Carrito con templete..... p.59
- Caballo ( templete desaparecido )..... p.60
- Figura de caballo..... p.61
- Figura de caballo..... p.62
- Figura de caballo..... p.63

#### ALTARES JAINAS-

- Altares de Mahavira y Ajitanatha..... p.64

## OBJETOS DE USO COTIDIANO. MODA Y COSTUMBRE.

- Jinete a caballo. Shivaji..... p.69
- Figura masculina..... p.70
- Escultura de un príncipe..... p.71
- Elefante..... p.72
- Ladrillos con escenas cotidianas
  - ladrillo con guerrero armado..... p.73
  - ladrillo con arquero..... p.74
  - ladrillo con figura femenina..... p.75
  - ladrillo de asceta con mortero..... p.76
  - ladrillo con figura femenina  
con sombrilla..... p.77
  - ladrillo con músico con tambor..... p.78
- Cabezas de terracota
  - cabezas femeninas..... p.79
  - cabezas masculinas..... p.88.
- Muñeco de la secta de los kchatryas..... p.92.
- Muñeca de la secta de los kchatryas..... p.93.
- Muñeco de la secta de los vaishyas..... p.94.
- Muñeca de la secta de los vaishyas..... p.95.
- Brahman de la secta de Shiva..... p.96.
- Muñeca de la secta de los sudras..... p.97.
- Marionetas de las castas..... p.98.
- Tampones para estampar en tela..... p.99.
- Cortadores de bétel
  - cortadores tipo mithuna..... p.100.
  - cortadores leones..... p.103.
  - cortadores con caballos y jinetes..... p.107.
  - cortadores de aves..... p.110.
  - cortadores diversos..... p.117.
  - cortadores zoomorfos..... p.120.
  - cortadores con forma de arma..... p.122.
  - cortadores con forma semicircular..... p.124.
  - cortadores en forma de hacha..... p.130.
  - cortadores con arcos polilobulados con  
anillas para cascabeles..... p.131.



LA IMAGEN DE CULTO. OBJETOS  
DE FUNCION RELIGIOSA.

ILUSTRACIONES.

Figura 1.

Vishnu como Mahadeva.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 117-27. Colección 117).

India del sur. Estilo de Vijayanagar. S. XVI.

Bronce a la cera perdida.

19.5 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

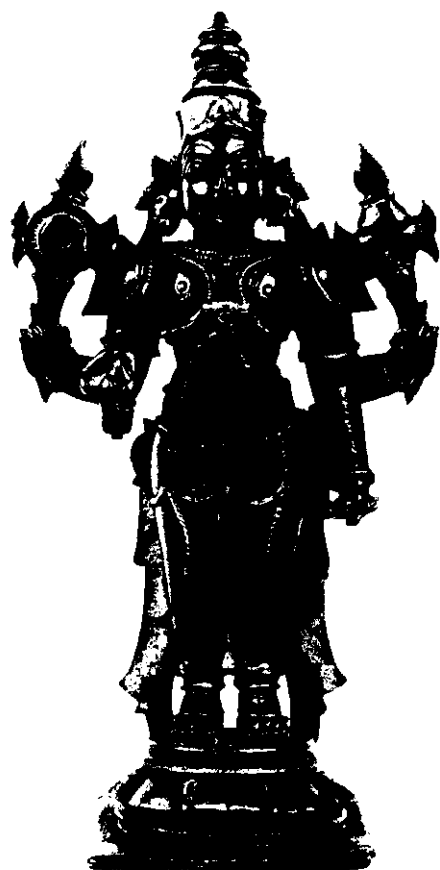


Figura 2.

Vishnú yacente en la serpiente Sesha.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 194-631. Colección 194).

India, Tamil Nadu. Estilo cholla. S. X. Arenisca roja. 31 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 3.

Estela con la imagen de Vishnú.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 194-684. Colección 194).

India. Estilo pratihara, Gurjara. S. X.

Piedra arenisca.

57 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 4.

Estela con la imagen de Vishnú.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 194-638. Colección 194).

India. Estilo pallava. S. VII.

Piedra granito.

51 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 5.

Deepa-Lakshmi.

Museo Nacional de Antropología de Madrid. Donación Santos Munsuri. (Nº de inventario 8285).

India. Copia del estilo nayaka. S.XIX.

Bronce a la cera perdida.

27 cm.

Foto Archivo Museo Nacional de Antropología.

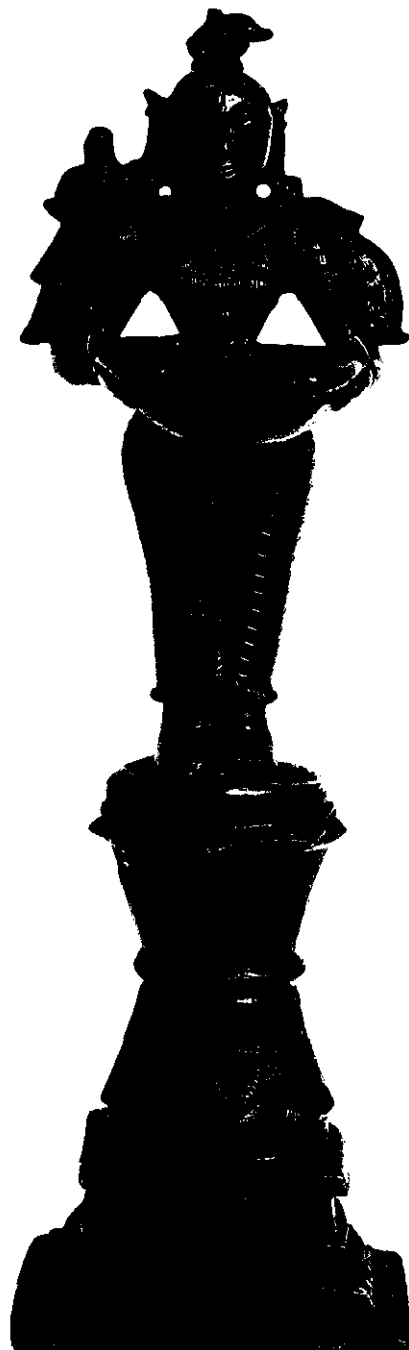


Figura 6.

Deepa- Lakshmi.

Museu Etnològic de Barcelona. (N<sup>o</sup> de inventario 112-59. Colección 112).

India. Estilo cholla. S. XIX.

Bronce a la cera perdida.

35 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 7.

Lámpara votiva de Lakshmi sobre elefante.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 112-48. Colección 112).

India, Madhya Pradesh. S. XVIII- XIX.

Bronce a la cera perdida.

18.8 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

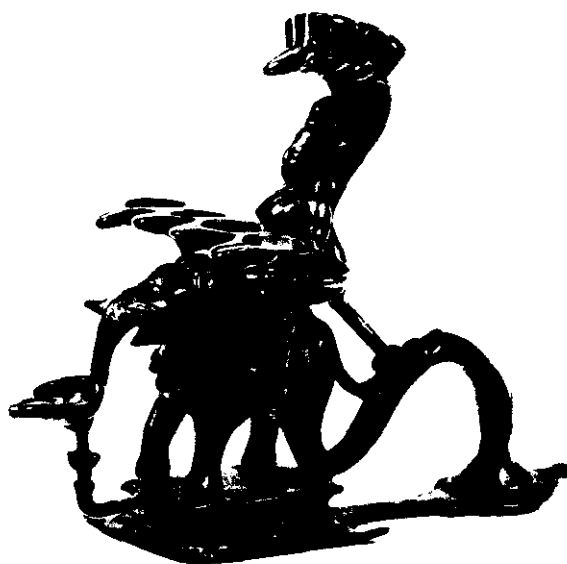




Figura 8.

Lakshmi sobre buho.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 194-37. Colección 194).

India, Calcuta. S. XIX.

Bronce a la cera perdida.

19 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

..



Figura 9.

Lakshmi bajo palanquín sobre un elefante.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 194-568. Colección 194).

India, Madhya Pradesh. s. XVIII- XIX.

Bronce a la cera.

18 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

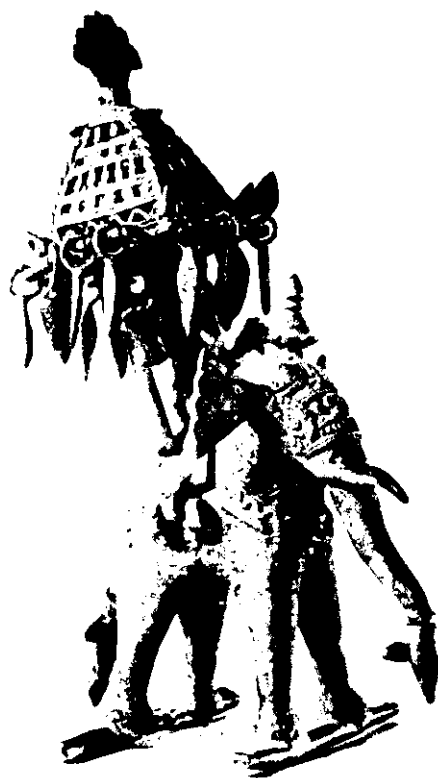


Figura 10.

Lakshmi- Narayânâ.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-34. Colección 112).

India, Procedente de Poona (Maharashtra ). S. XVIII-XIX.

Bronce a la cera perdida.

12.5 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 11.

Lakshmi- Narayânâ.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-54a / 54b. Colección 112).

India, Procedente de Poona (Maharashtra). S. XVIII-XIX.

Bronce a la cera perdida.

13.5 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 12.

Lámpara votiva con la imagen de Garuda.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 194-612. Colección 194).

India. Copia del estilo nayaka. S. XIX.

Latón fundido y cincelado.

15.5 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 13.

Imagen de Garuda.

Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Colección  
Riviere.

India, estilo rajput. S. XIX.

Latón.

11 cm.

Foto Archivo Museo Arqueológico Nacional.



Figura 14.

Medallón de Krishna y las gopis.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 194-569. Colección 194).

India, Calcuta. S. XVIII- XIX.

Terracota.

18 cm diámetro, 1.5 cm grosor.

Foto Archivo Museu Etnologic.

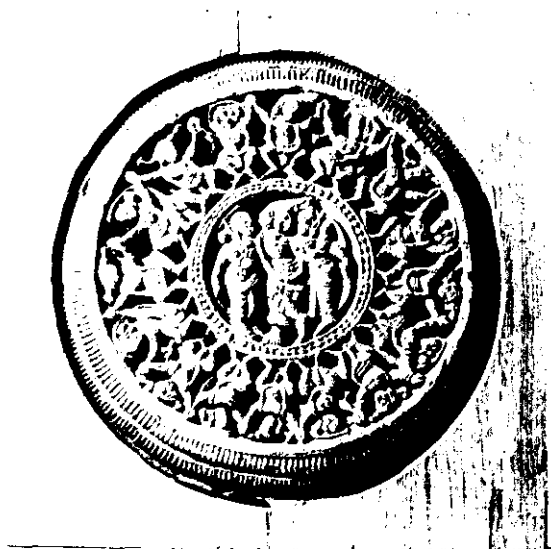


Figura 15.  
Krishna Venugopala.  
Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-31. Colección 112).  
India, Orissa. S. XVIII- XIX.  
Bronce a la cera perdida.  
16.5 cm.  
Foto Archivo Museu Etnologic.





Figura 16.

Krishna Venugopala.

Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Colección  
Riviere.

India, Mysore. S. XVIII- XIX.

Madera de sándalo.

15 cm.

Foto Archivo Museo Arqueológico Nacional.



Figura 17.

Figura de Radha.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 194-605. Colecció 194).

India, Oria (Orissa). S. XVIII- XIX.

Bronze a la cera perduda.

12.5 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

--

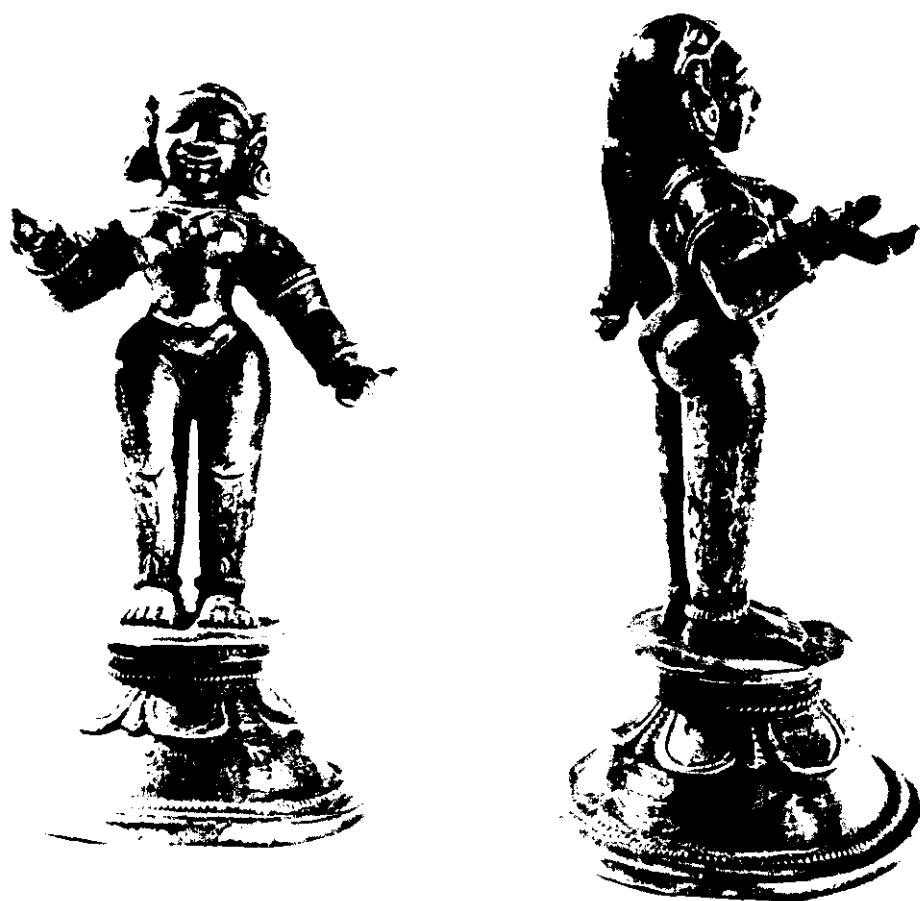


Figura 18.  
Shiva Nataraja.  
Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Colección  
Riviere.  
India del sur. Copia del estilo cholla. S. XIX.  
Bronce a la cera perdida.  
24 cm.  
Foto Archivo Museo Arqueológico Nacional.



Figura 19.

Shiva Bhairava.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-33. Colecció 112).

India, Maharashtra o Madhya Pradesh. S. XIX.

Bronce a la cera perduda.

14 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 20.

Shiva Bhairava.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 117-9.  
Colección 117).

India, Karnataka. Estilo de Vijayanagar. S.XVI.

Placa de latón repujado.

19 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

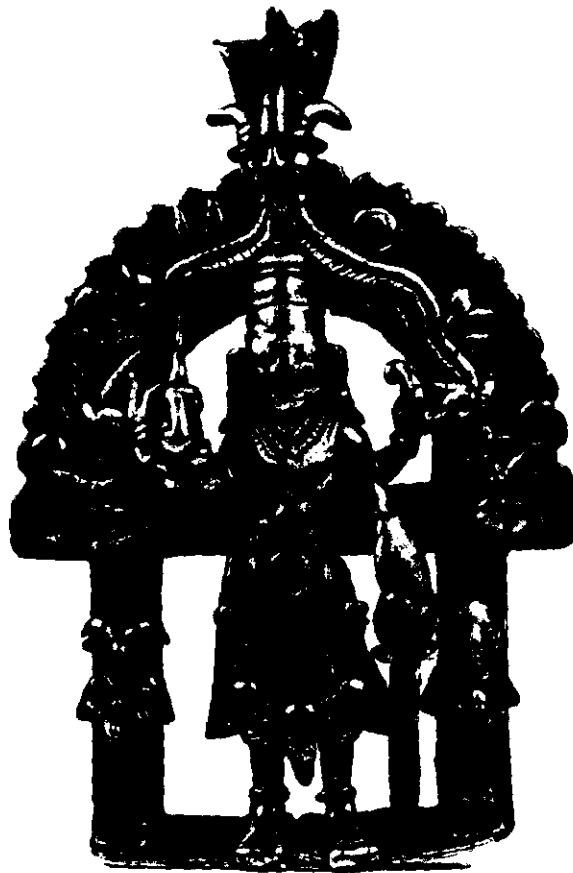


Figura 21.  
Cabeza del dios Shiva.  
Colección privada, Madrid.  
India del sur. Estilo cholla. S. IX.  
Arenisca amarillenta.  
13 cm.



Figura 22.

Shiva como shadu.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-24. Colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana-gupta. S.III-IV.  
Terracota y estuco blanco.

18 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 23.

Shiva a caballo.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 117-8a / 117-8b).

India, Maharashtra. Estilo maratha. S.XVII.

Bronce a la cera perdida.

18 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.





Figura 24.

Shiva a caballo.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 117-4a / 117-4b).

India, Maharashtra. Estilo maratha. S.XVII.

Bronce a la cera perdida.

15 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 25.

Altar shaiva.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 194-623. Colección 194).

India, Maharashtra. S. XVIII.

Bronce a la cera perdida.

10 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 26.

Altar shaiva.

Museu Etnològic de Barcelona. (N<sup>o</sup> de inventario 194-630. Colección 194).

India, Gujarat. S. XIX.

Bronce.

10 cm ancho, 8 cm largo, 3 cm alto.

Foto Archivo Museu Etnologic.

--

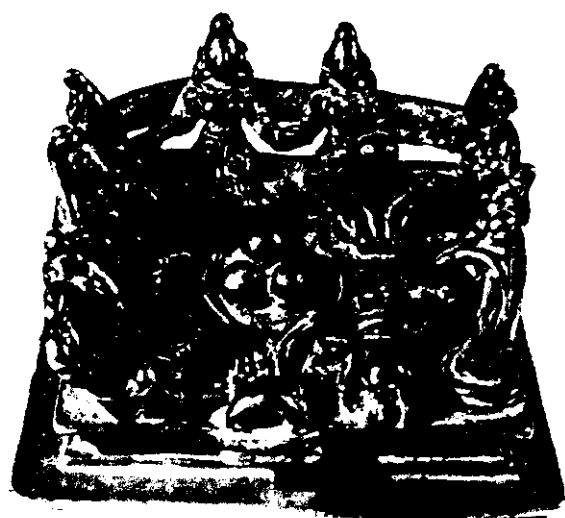


Figura 27.

Altar shaiva.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 194-346. Colección 194).

India, Cuttack (Orissa). S. XIX.

Piedra blanca como basalto.

10 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

--



Figura 28.

Mukhalingam.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-61. Colección 112).

India, Orissa. S. XIX.

Latón.

14 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

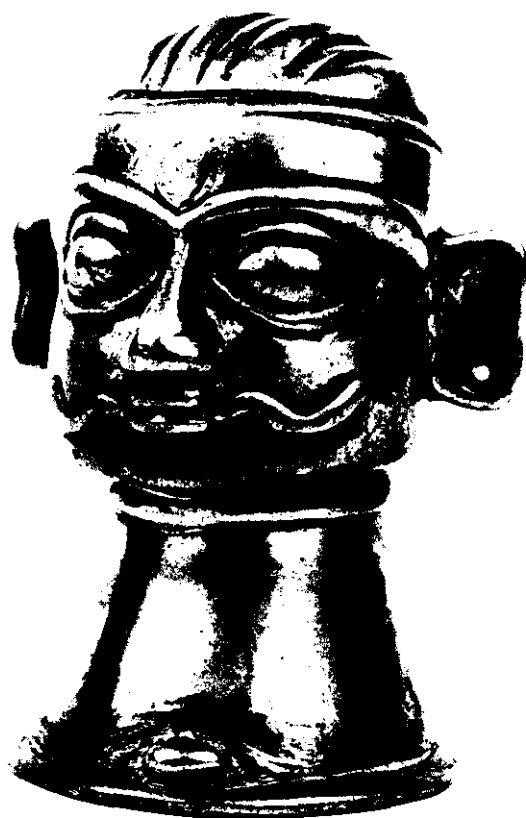


Figura 29.

Mukhalingam.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-60. Colección 112).

India, Orissa. S. XIX.

Latón.

16 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 30.

Mukhalingam.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 194-608. Colección 194).

India, Orissa. S. XIX.

Latón.

18 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 31.

Ladrillo de anciano adorando el lingam.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 194-562. Colección 194).

India, Calcuta. 1880.

Ladrillo de barro cocido.

16 cm alto, 15 cm largo, 4 cm ancho.

Foto Archivo Museu Etnologic.





Figura 32.

Lingam doble.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 194-610. Colecció 194).

India, Delhi. S. XIX.

Bronze a la cera perduda.

15 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

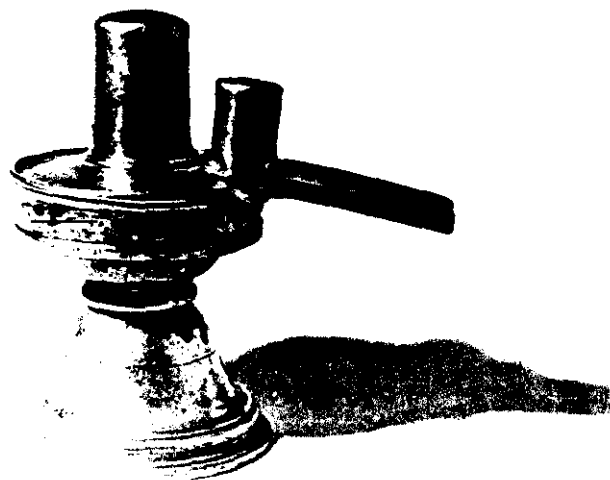


Figura 33.

Lingam.

Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Colección  
Riviere.

India. S. XIX.

Piedra arenisca.

9 cm.

Foto Archivo Museo Arqueológico Nacional.



Figura 34.

Lingam.

Museo Nacional de Antropología de Madrid. Donación Santos Munsuri.

India, Madhya Pradesh. S. XIX.

Piedra pórfido.

35 cm.

Foto Archivo Museo Nacional de Antropología.



Figura 35.

Estela de Ganesha.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 194-541. Colección 194).

India, Oria (Orissa). S. XIX.

Piedra blanca caliza.

16.5 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

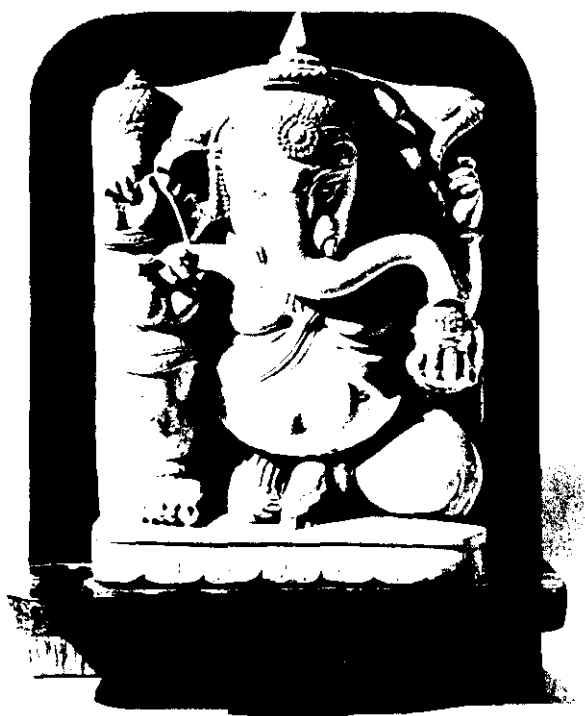


Figura 36.

Ganesha.

Colección privada, Madrid.

India. Cópia del estilo chalukya, finales del S.XVIII.

Madera.

76 cm.



Figura 37.

Ganesha.

Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Colección  
Riviere.

India. Estilo cholla. S. XIX.

Arenisca.

10 cm.

Foto Archivo Museo Arqueológico Nacional.



Figura 38.

Figurilla del toro Nandi.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 194-609. Colección 194).

India, réplica del estilo cholla. S. XVIII- XIX.

Bronce a la cera perdida.

10 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

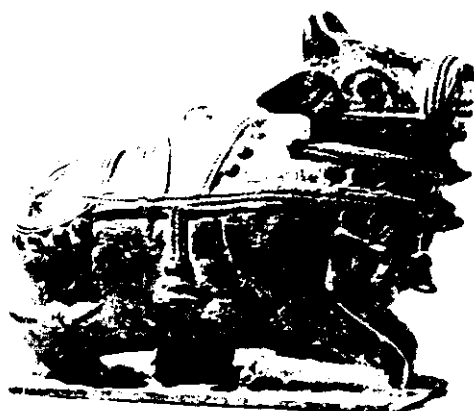


Figura 39.

Figurilla del toro Nandi.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-57. Colección 112).

India, réplica del estilo cholla. S. XVIII- XIX.

Bronce a la cera perdida.

9.1 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.





Figura 40.

Altar de Durga.

Museo Nacional de Antropología de Madrid, (Nº de inventario 3189).

India, Bengala o Calcuta. S. XIX.

Madera, paja y escayola.

76 cm.

Foto Archivo Museo Nacional de Antropología.



Figura 41.

Altar de Durga Mahisashuramardini.

Colección privada, Madrid.

India. Réplica del estilo cholla. S. XIV.

Bronce a la cera perdida.

17 cm.



Figura 42.

Durga Jagaddhartri.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 112-30. Colección 112).

India, Mysore. Estilo de Vijayanagar. S. XVIII- XIX.  
Bronce a la cera perdida.

12. 5 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

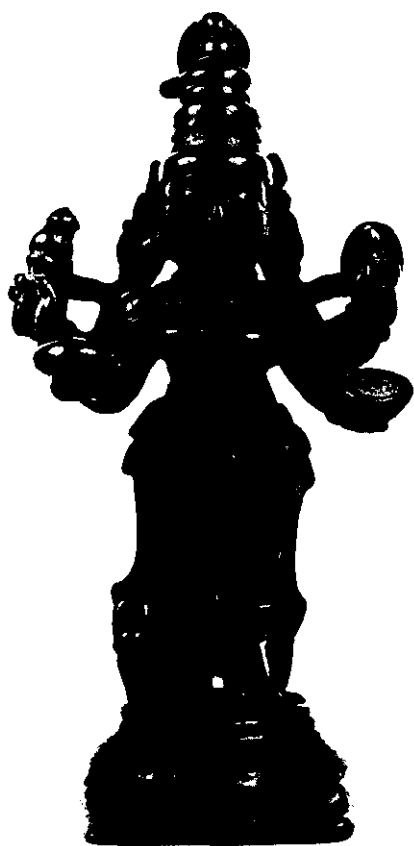


Figura 43.  
Sarasvati.  
Colección privada, Madrid.  
India, estilo chalukya. S. VIII-IX.  
Piedra arenisca.  
56 cm.



Figura 44.

Figurilla de toro.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-18. Colección 112).

Civilización del valle del Indo. Harappa. III milenio adC.

Terracota.

13 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 45.

Figurilla de toro.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-17. Colección 112).

Civilización del valle del Indo. Harappa. III milenio adc.

Terracota.

7.5 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 46.

Figurilla con pájaro.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-20. Colección 112).

Civilización del valle del Indo. Harappa. III milenio adc.

Terracota.

12 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 47.

Ladrillo con sacrificio.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 194-561. Colección 194).

India, (Calcuta). 1880.

Terracota.

15 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.





Figura 48.

Ladrillo de mujer con guirnalda.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 194-560. Colección 194).

India, (Calcuta). 1880.

Terracota.

17 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 49.

Ladrillo con ser mítico.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 194-563. Colección 194).

India, (Calcuta). 1880.

Terracota.

16 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 50.

Sonaja ritual en forma de elefante.

Museo Nacional de Antropología de Madrid. Donación

Santos Munsuri, (Nº de inventario 8446).

India, Rajashtan. S. XIX.

Bronce a la cera perdida.

8 cm.

Foto Archivo Museo Nacional de Antropología.



Figura 51.

Incensario ritual.

Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Colección  
Riviere.

India, Kashmir. S. XIX.

Latón con esmaltes de colores.

12 cm.

Foto Archivo Museo Arqueológico Nacional.



Figura 52.

Carrito con chhattri.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-29. Colección 112).

India, Madhya Pradesh. S. XIX.

Bronce a la cera perdida.

22 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

--

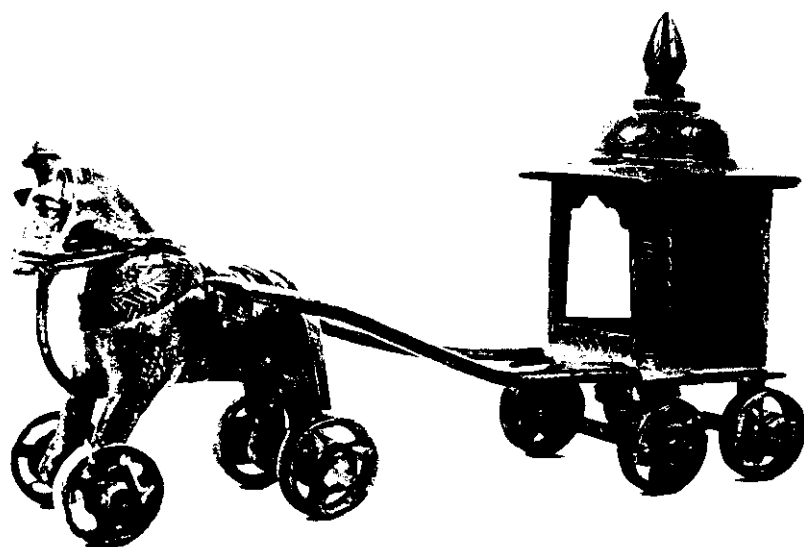


Figura 53.

Caballo (el templete con la divinidad desaparecido).  
Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 112-49. Colección 112).

India, Madhya Pradesh. S. XIX.

Bronce a la cera perdida.

15 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 54.

Figura de caballo (el dios desaparecido).

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-46. Colección 112).

India, Maharashtra. S. XIX.

Bronce a la cera perdida.

11. 5 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 55.

Figura de caballo (el dios desaparecido).

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 112-47. Colección 112).

India, Maharashtra. S. XIX.

Bronce a la cera perdida.

13.1 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

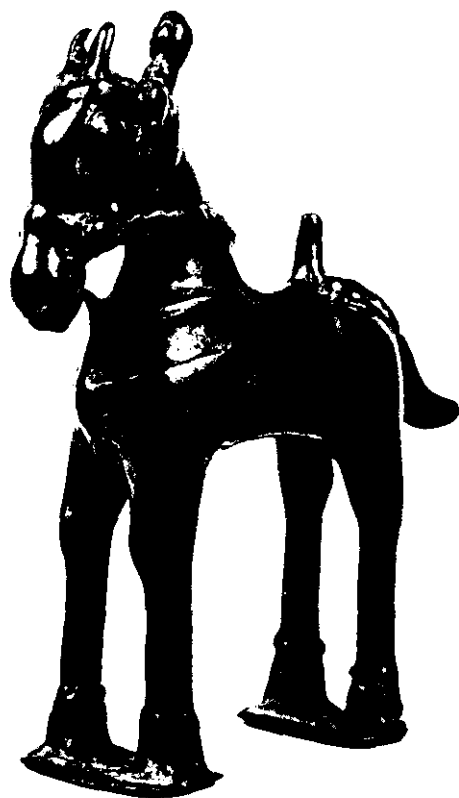




Figura 56.

Figura de caballo (el dios desaparecido).

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 112-28. Colección 112).

India, Maharashtra. S. XIX.

Bronce a la cera perdida.

12.5 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 57.

Altar jaina de Mahavira.

Colección privada, Madrid.

India, Gujarat. Estilo de Mont Abu. S. XIV.

Bronce.

25 cm.



Figura 58.

Altar de Ajitanatha.

Museo Nacional de Antropología de Madrid. Donación  
Santos Munsuri, (Nº de inventario 8285).

India, Karnataka. S. XII.

Bronce a la cera perdida.

15 cm.

Foto Archivo Museo Nacional de Antropología.



Figura 59.

Altar jaina dedicado a Mahavira.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 194-604a/ 604b. Colección 194).

India, Gujarat o Rajashtan. S. XIV-XV.

Bronce a la cera perdida.

27 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

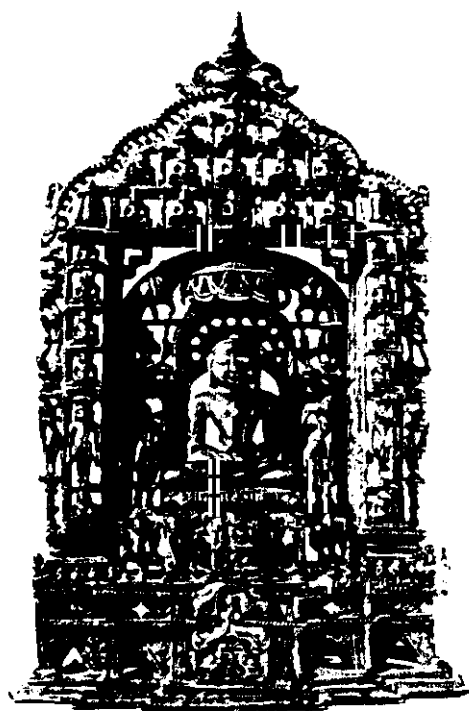


Figura 60.

Altar jaina dedicado a Mahavira.

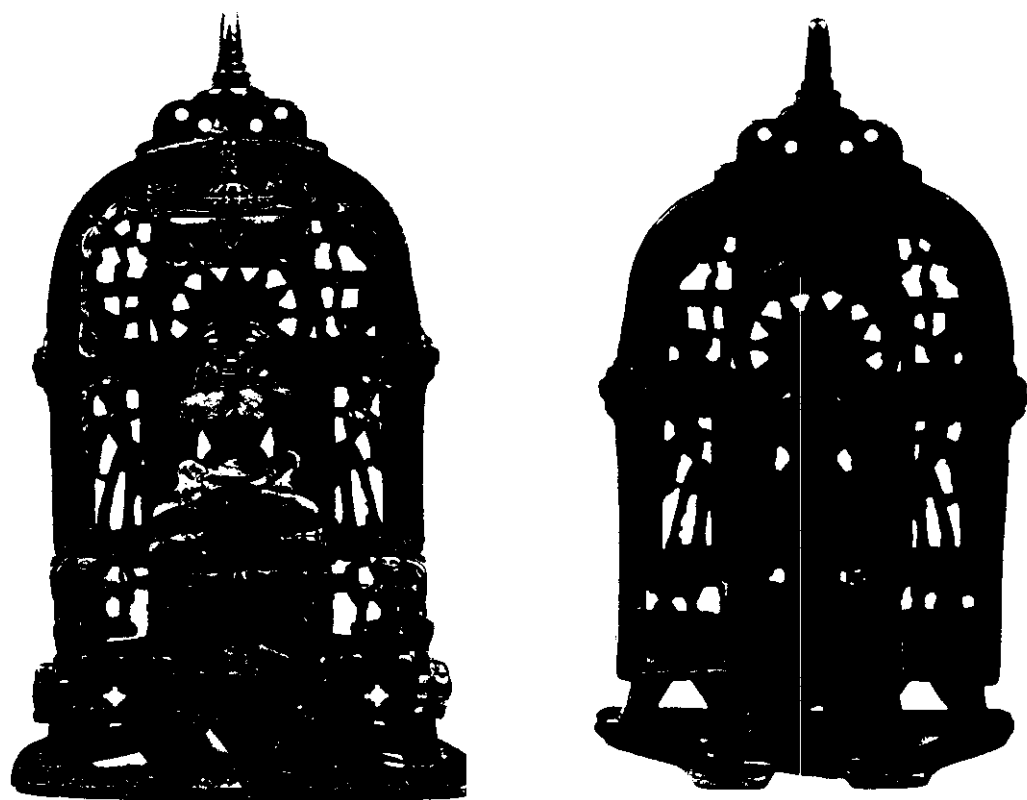
Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 117-26. Colección 117).

India del noroeste, Gujarat. S. XVI.

Bronce con incrustaciones de vidrios negros.

12.5 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



OBJETOS DE USO DIARIO Y  
COTIDIANO.

ILUSTRACIONES.

Figura 61.

Jinete a caballo. (Posiblemente Shivaji).

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-50. Colección 112).

India, Maharashtra. S. XIX.

8,7 cm.

Bronce a la cera perdida.

Foto Archivo Museu Etnologic.

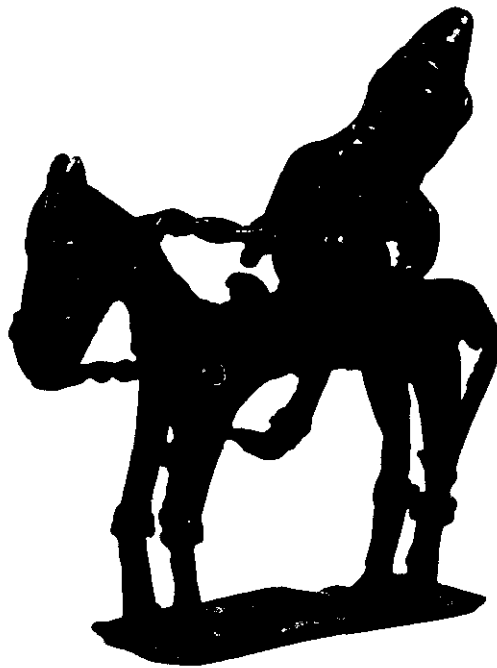


Figura 62.

Figura masculina.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-32. Colecció 112).

India, Maharashtra. S. XIX.

Bronce a la cera perduda.

13 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

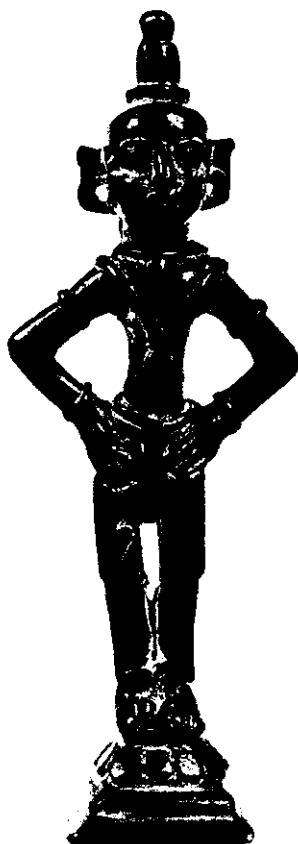




Figura 63.

Escultura de un príncipe.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 128-8. Colección 128).

India, Andhra Pradesh. Estilo chalukya. S. VIII.

Piedra arenisca.

39 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 64.

Elefante.

Museo Nacional de Antropología de Madrid (Nº de inventario 8407).

India, Khondgajam. S. XIX.

Bronce a la cera perdida.

5,5 cm.

Foto Archivo Museo Nacional de Antropología.



Figura 65.

Ladrillo con guerrero armado.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 194-564. Colección 194).

India, Calcuta. 1880.

Barro cocido.

14 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 66.

Ladrillo con arquero.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 194-565. Colección 194).

India, Calcuta. 1880.

Barro cocido.

16 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 67.

Ladrillo con figura femenina.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 194-566. Colección 194).

India, Calcuta. 1880.

Barro cocido.

16 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 68.

Ladrillo de asceta con mortero.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 194-558. Colección 194).

India, Calcuta. 1880.

Barro cocido.

16 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 69.

Ladrillo con mujer con sombrilla.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 194-557. Coleccion 194).

India, Calcuta. 1880.

Barro cocido.

18 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 70.

Ladrillo con músico con tambor.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 194-559. Colección 194).

India, Calcuta. 1880.

Barro cocido.

20 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.





Figura 71.

Cabeza femenina con alto tocado.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 112-10. Colección 112).

India. Taxila. Estilo kushana- gupta. S.III- IV ddC.

Terracota policromada y estuco blanco.

7,3 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 72.

Cabeza femenina con cántaro.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 112-6. Colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana- gupta. S. III-IV ddc.

Terracota y estuco blanco.

8,9 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 73.

Cabeza femenina con tocado en forma de flor.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-5. Colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana- gupta. S.III-IV ddc.  
Terracota y estuco blanco.

7,4 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 74.

Cabeza femenina con tocado en forma de herradura.  
Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 112-27. Colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana- gupta. S.III-IV ddc.  
Terracota y estuco blanco.

10 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 75.

Cabeza femenina con tocado en forma de boina.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 112-16. Colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana- gupta. S.III- IV ddc.

Terracota y estuco blanco.

9 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 76.

Cabeza femenina con tocado en forma vegetal.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 112-11. Colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana- gupta. S.III- IV ddc.  
Terracota y estuco blanco.

9,3 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 77.

Cabeza femenina con collares.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 112-8. Colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana- gupta. S.III- IV ddc.

Terracota y estuco blanco.

7,1 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 78.

Cabeza femenina con pendientes de estrella.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 112-12. Colección 112).

India, Taxila. Estilo Kushana- gupta. S.III- IV ddc.  
Terracota y estuco blanco.

7,7 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.





Figura 79.

Torso de figura femenina.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 112-2. Colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana- gupta. S.III- IV ddc.

Terracota y estuco blanco.

10, 2 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 80.

Cabeza masculina con amplio turbante.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 112-7. Colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana- gupta. S.III- IV ddc.

Terracota y estuco blanco.

8 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 81.

Cabeza masculina, caricatura de Hanuman.

Museu Etnològic de Barcelona, (N<sup>o</sup> de inventario 112-4. Colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana- gupta. S.IV-V ddc.

Terracota y estuco blanco.

8,6 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 82.

Cabeza masculina con tocado cónico.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 112-3. Colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana- gupta. S.III- IV ddc.  
Terracota y estuco blanco.

8,3 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.



Figura 83.

Cabeza masculina con bonete.

Museu Etnològic de Barcelona, (Nº de inventario 112-9. Colección 112).

India, Taxila. Estilo kushana- gupta. S.III- IV ddc.

Terracota y estuco blanco.

6,7 cm.

Foto Archivo Museu Etnologic.

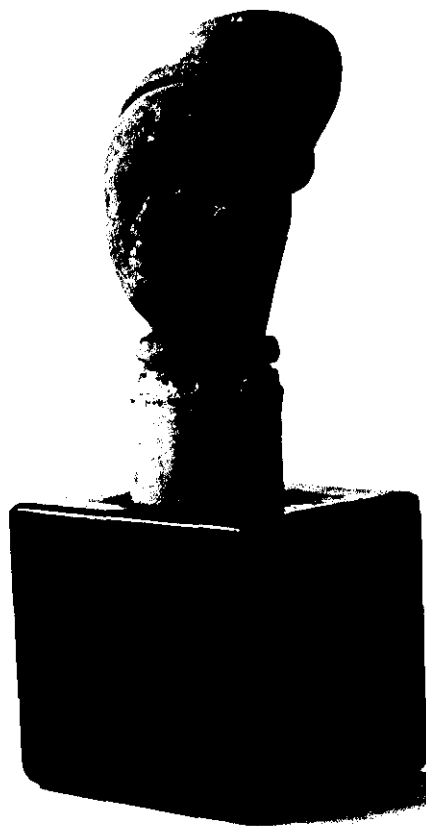


Figura 84.

Muñeco de la casta de los Kchatrya.

Museo Nacional de Antropología de Madrid, (Nº de inventario 3182).

India. S. XIX.

Pasta de cartón, estuco y tela.

20 cm.

Foto Archivo Museo Nacional de Antropología.

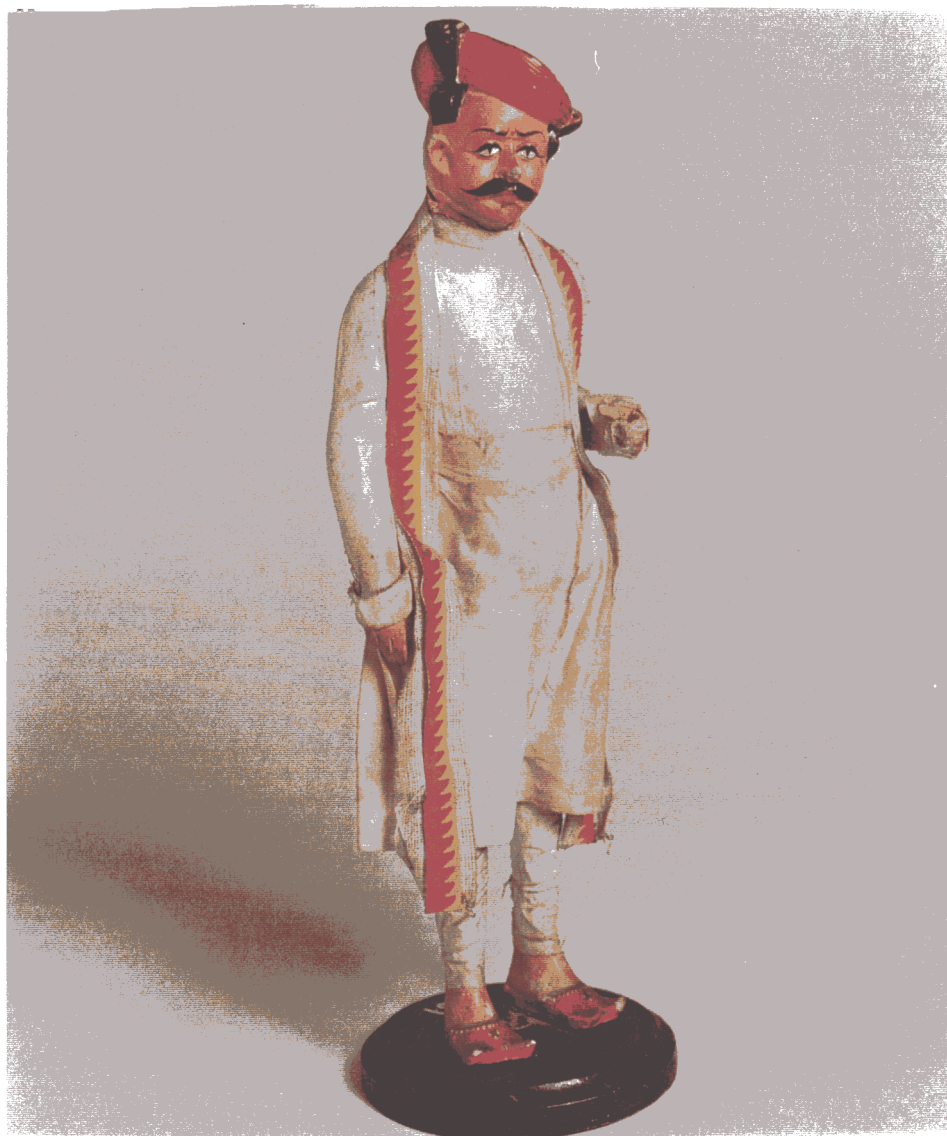


Figura 85.

Muñeca de la casta de los Kchatrya.

Museo Nacional de Antropología de Madrid, (Nº de inventario 3183).

India. S. XIX.

Pasta de cartón, estuco y tela.

20 cm.

Foto Archivo Museo Nacional de Antropología.

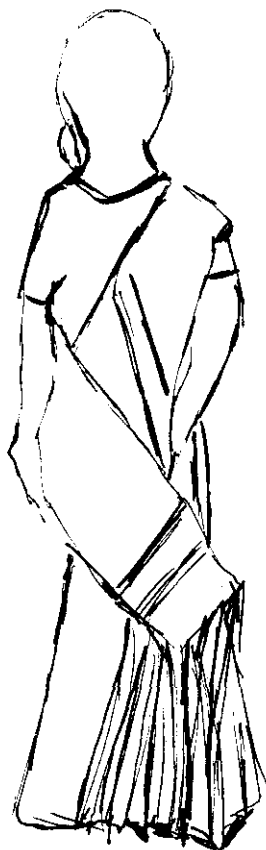


Figura 86.

Muñeco de la casta de los Vaishyas.

Museo Nacional de Antropología de Madrid, (Nº de inventario 3181).

India. S. XIX.

Pasta de cartón, estuco y tela.

21 cm.

Foto Archivo Museo Nacional de Antropología.





Figura 87.

Muñeca de la casta de los Vaishyas.

Museo Nacional de Antropología de Madrid, (Nº de inventario 3178).

India, S. XIX.

Pasta de cartón, estuco y tela.

20 cm.

Foto Archivo Museo Nacional de Antropología.



Figura 88.

Brahman de la secta de Shiva.

Museo Nacional de Antropología de Madrid, (Nº de inventario 3179).

India. S. XIX.

Pasta de cartón, estuco y tela.

20 cm.

Foto Archivo Museo Nacional de Antropología.

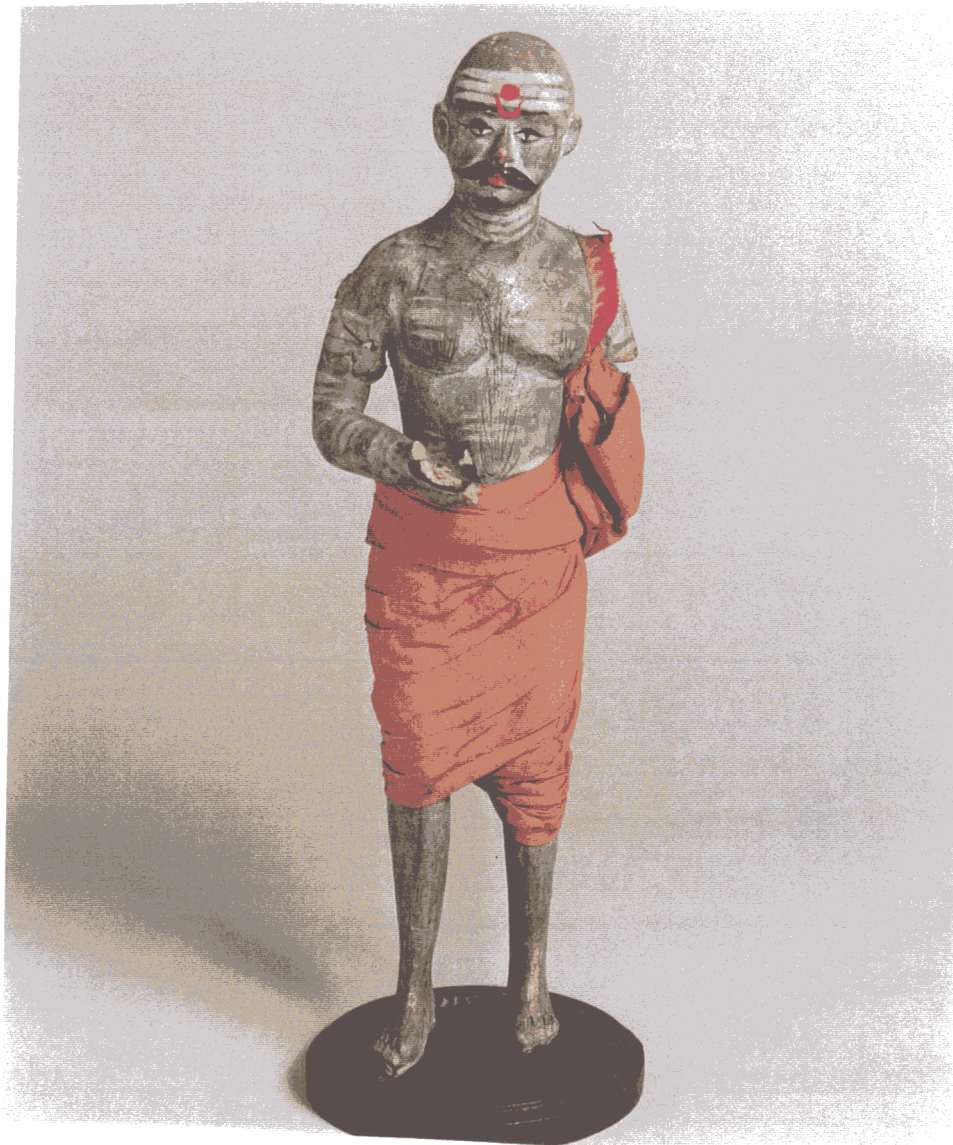


Figura 89.

Muñeca de la casta de los shudras.

Museo Nacional de Antropología de Madrid, (Nº de inventario 3180).

India. S. XIX.

Pasta de cartón, estuco y tela.

21 cm.

Foto Archivo Museo Nacional de Antropología.





Figura 90 y 91.

Marionetas de la casta de los Kchatryas.

Museo Nacional de Antropología de Madrid.

India. S. XX.

Pasta de cartón, estuco y tela.

30 cm, 30 cm.

Foto Archivo Museo Nacional de Antropología.

--



Figuras 92, 93, 94, 95.

Tampones de madera para estampar ropa con relieves de motivos vegetales y florales.

Museo Nacional de Antropología de Madrid.

India. S. XIX.

Madera de sándalo olorosa.

Imprimaciones con tinta.

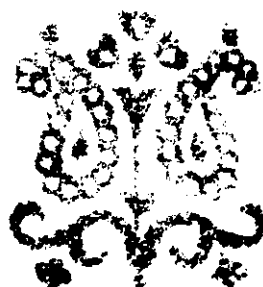
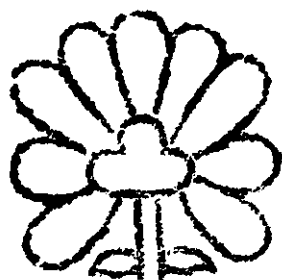


Figura 96.  
Cortador de bétel, tipo mithuna.  
Colección privada.  
India. Estilo rajput. S. XVIII.  
Bronce y acero.  
17 cm.  
Foto F. Garín.

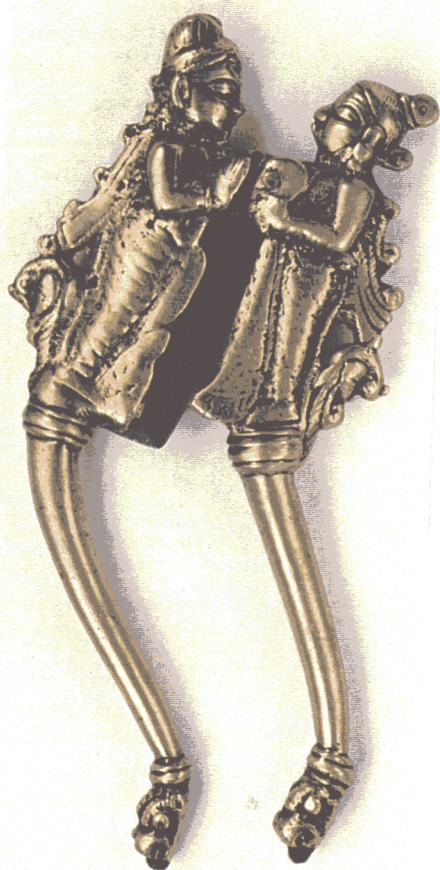


Figura 97.

Cortador de bétel, tipo mithuna.

Colección privada.

India. Tamil Nadu. Réplica cholla. S. XVIII.

Bronce y acero.

13, 5 cm.

Foto F. Garín.

Figura 98.

Cortador de bétel, tipo mithuna.

Colección privada.

India. Tamil Nadu. Réplica cholla. S. XVIII.

Bronce y acero.

15,5 cm.

Foto F. Garín.



97

98



Figura 99.  
 Cortador de bétel, tipo mithuna.  
 Colección privada.  
 India. Tamil Nadu. S. XVIII.  
 Bronce y acero.  
 15 cm.  
 Foto F. Garín.

Figura 100.  
 Cortador de bétel, tipo mithuna.  
 Colección privada.  
 India. Réplica cholla. S.XVIII.  
 Bronce y acero.  
 15 cm.  
 Foto F. Garín.





Figura 101.  
Cortador de bétel con león.  
Colección privada.  
India. Maharashtra o Madhya Pradesh. S.XVIII.  
Bronce.  
15 cm.  
Foto F. Garín.



Figura 102.  
Cortador de bétel con león.  
Colección privada.  
India. Gujarat o Maharashtra. S.XVIII.  
Bronce y acero.  
15 cm.  
Foto F. Garín.

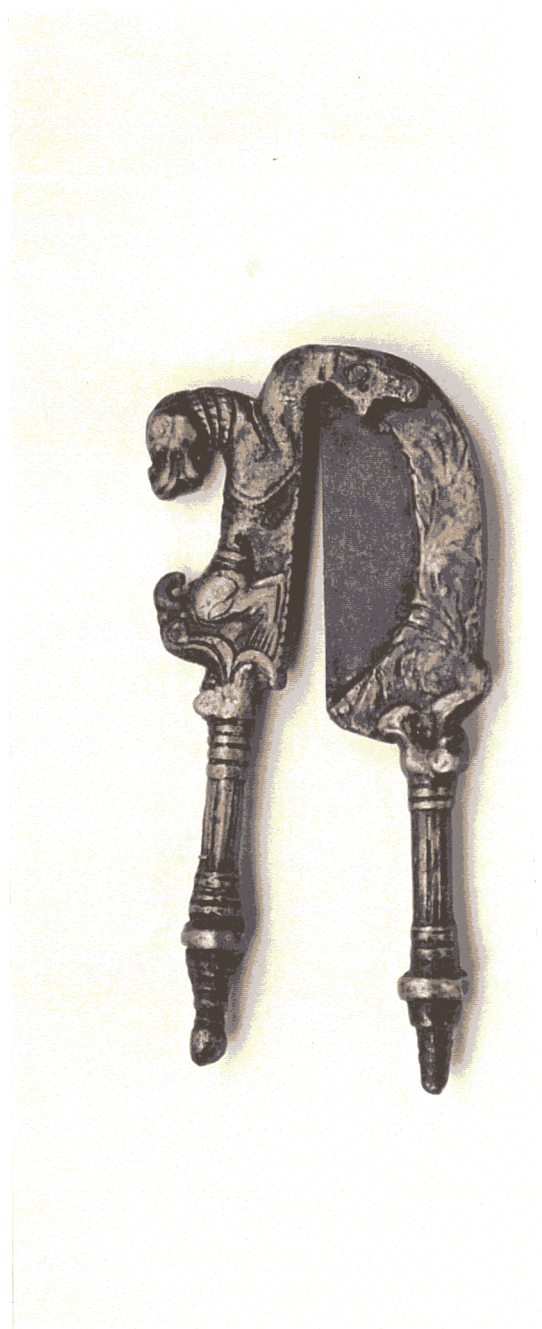


Figura 103.

Cortador de bétel con el sol (Surya) y la luna (Chandra).

Colección privada.

India, Orissa. S. XIX.

Bronce y acero.

14, 3 cm.

Foto F. Garín.

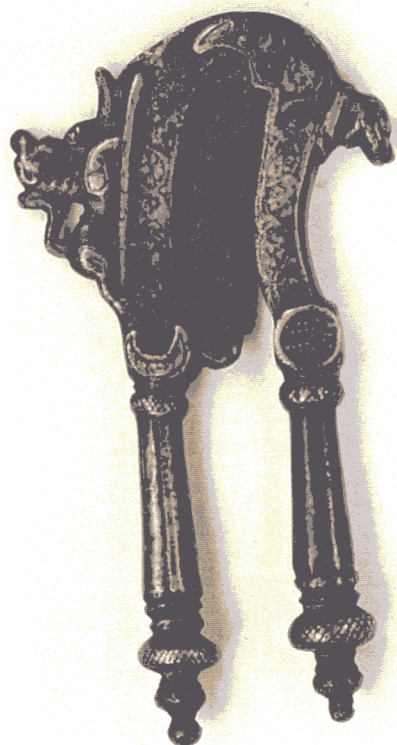
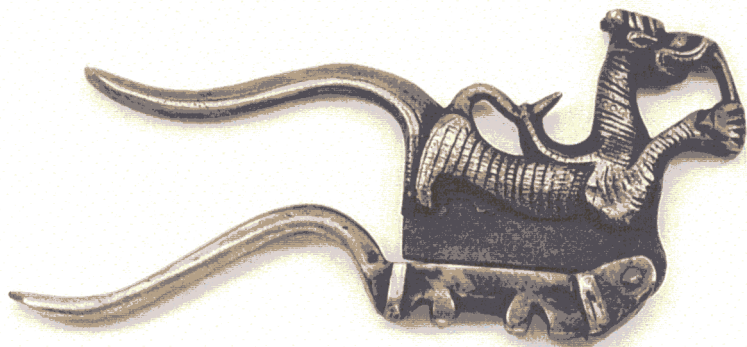
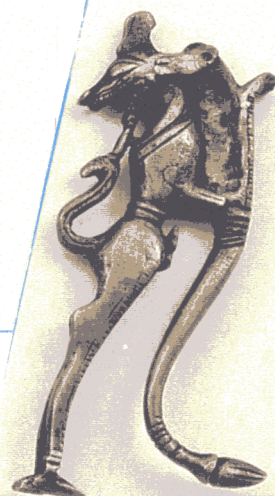


Figura 104.  
 Cortador de bétel con forma de yali.  
 Colección privada.  
 India, Orissa. S. XIX.  
 Bronce y acero.  
 15 cm.  
 Foto F. Garín.

Figura 105.  
 Cortador de bétel con león.  
 Colección privada.  
 India, Tamil Nadu. S. XIX.  
 Bronce y acero.  
 12,3 cm.  
 Foto F. Garín.



104



105

Figura 106.

Cortador de bétel con forma de caballo.

Colección privada.

India, Tamil Nadu. Estilo de Srirangam. S. XVIII- XIX.

Bronce y acero.

18 cm.

Foto F. Garín.





Figuras 107- 109- 110.  
Cortadores de bétel con forma de caballo.  
Colección privada.  
India, Tamil Nadu. S. XVIII- XIX.  
Bronce y acero.  
12,7/ 10,4/ 15/ 12,3 cm.  
Foto F. Garín.

Figura 108.  
Cortador de bétel con forma de león rampante.



107

108

109

110

Figura 111.

Cortador de bétel con jinete con espada.

Colección privada.

India. Estilo de Srirangam. S. XVIII-XIX.

Bronce y acero.

18 cm.

Foto F. Garín.

Figura 112.

Cortador de bétel con jinete luchando.

Colección privada.

India. Estilo de Srirangam. S. XVIII-XIX.

Bronce y acero.

18 cm.

Foto F. Garín.



Figura 113.  
Cortador de bétel con doble pájaro.  
Colección privada.  
India, Tamil Nadu. S. XVIII- XIX.  
Bronce y acero.  
19 cm.  
Foto F. Garín.

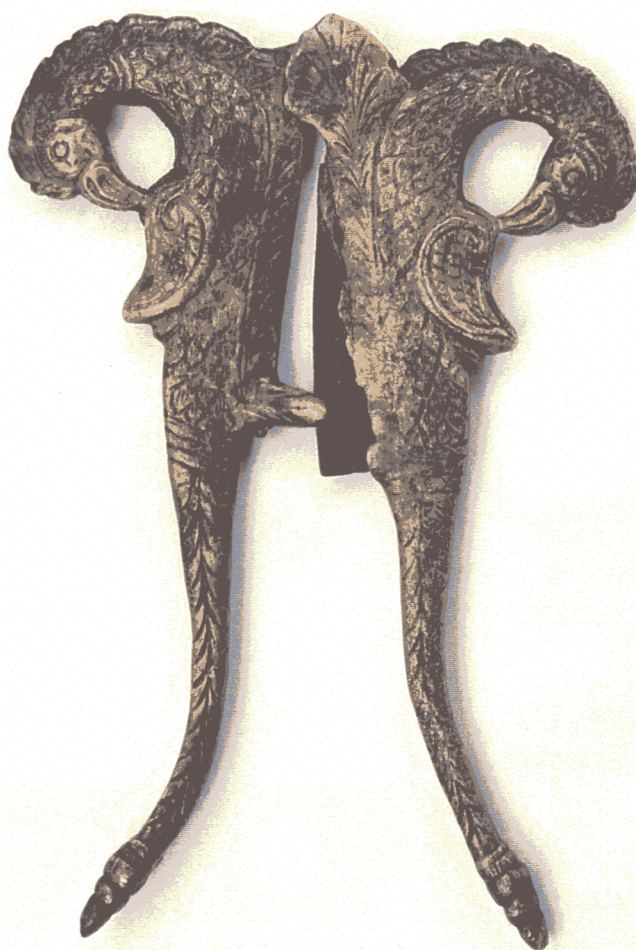




Figura 114.  
Cortador de bétel con pájaro.  
Colección privada.  
India, Tamil Nadu. S. XVIII- XIX.  
Bronce y acero.  
17, 4 cm.  
Foto F. Garín.



Figuras 115- 116.  
Cortadores de bétel con pájaro.  
Colección privada.  
India del sur y Orissa. S. XVIII- XIX.  
Bronce y acero.  
14,5/ 15,2 cm.  
Foto F. Garín.



115



116

Figura 117.

Cortador de bétel con pájaro y adornos de pavos reales.

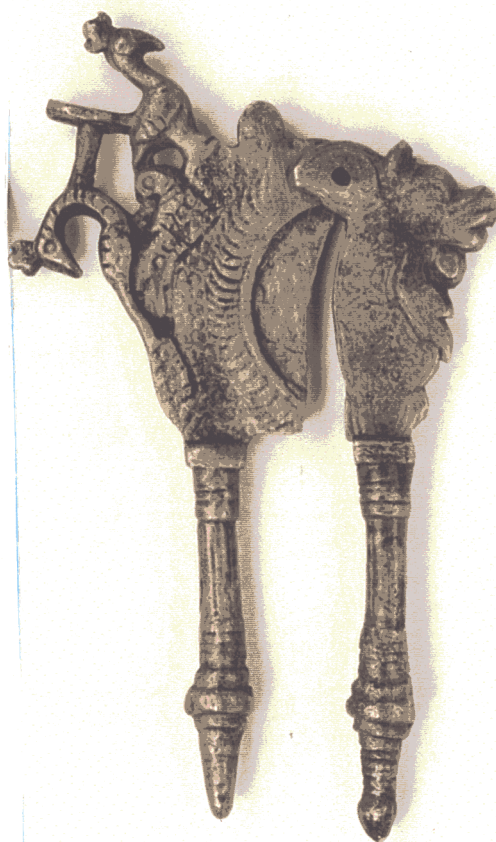
Colección privada.

India del sur. S. XVIII-XIX.

Bronce y acero.

16, 5 cm.

Foto F. Garín.





Figuras 118- 119.

Cortadores de bétel con pájaro.

Colección privada.

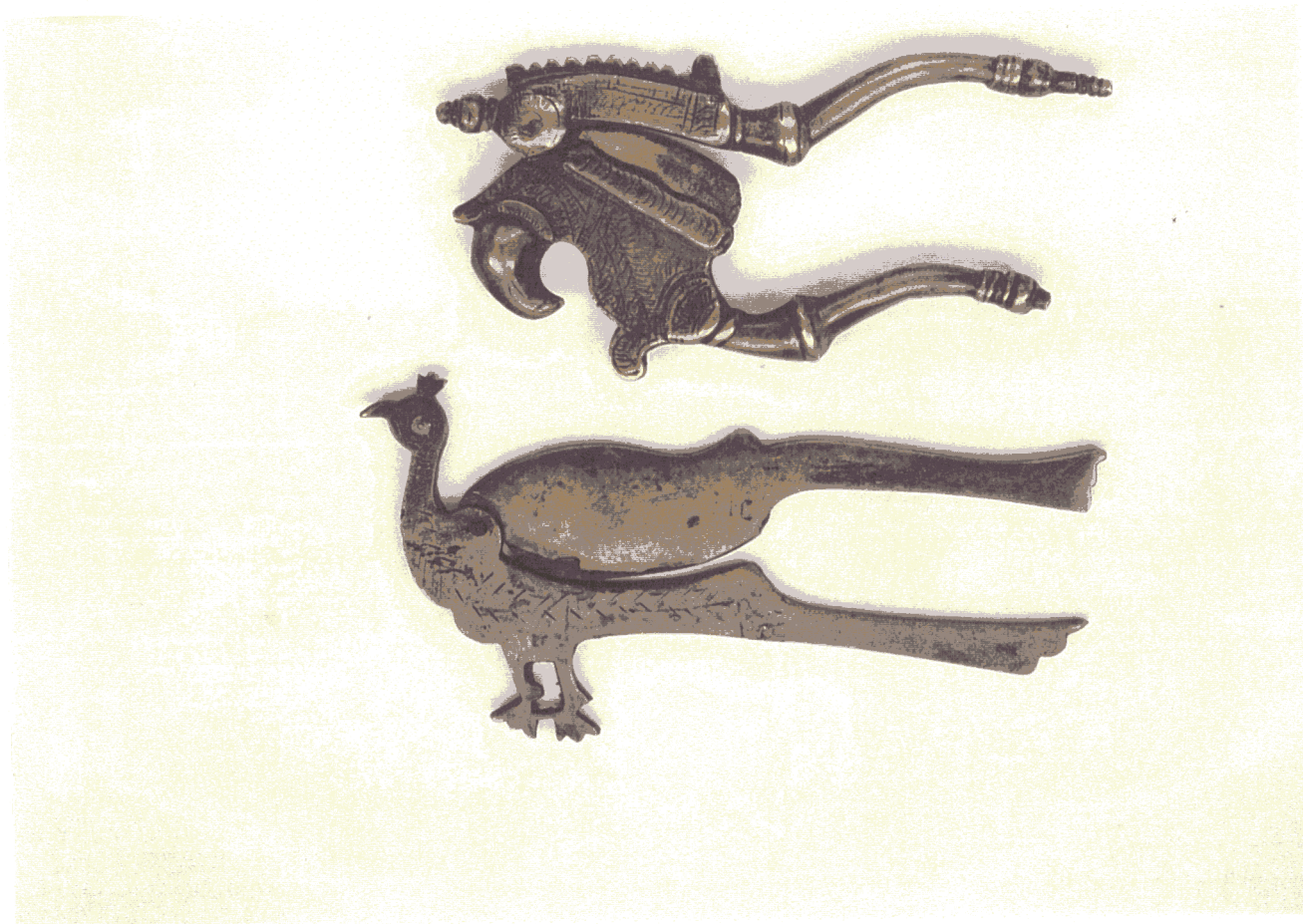
India del sur, Tamil Nadu. S. XVIII- XIX.

Bronce y acero.

13,5 / 18,4 cm.

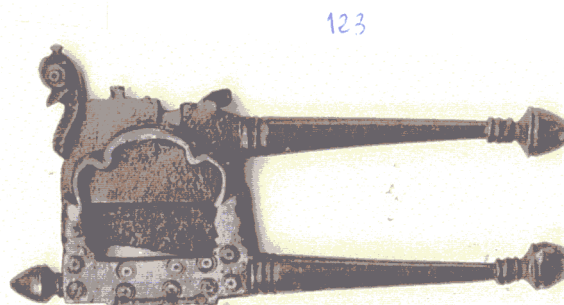
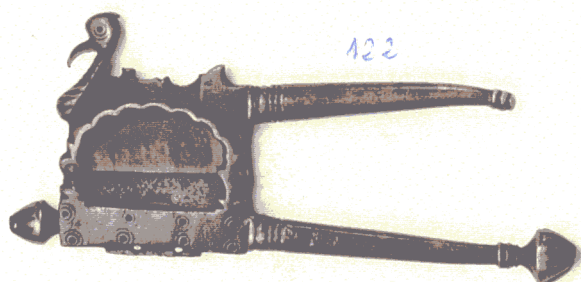
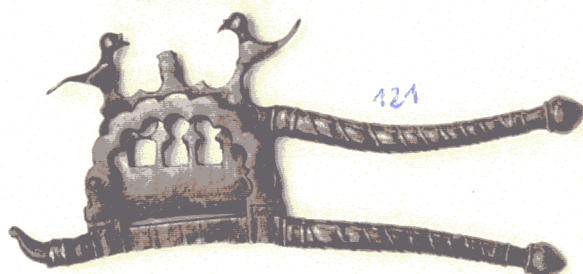
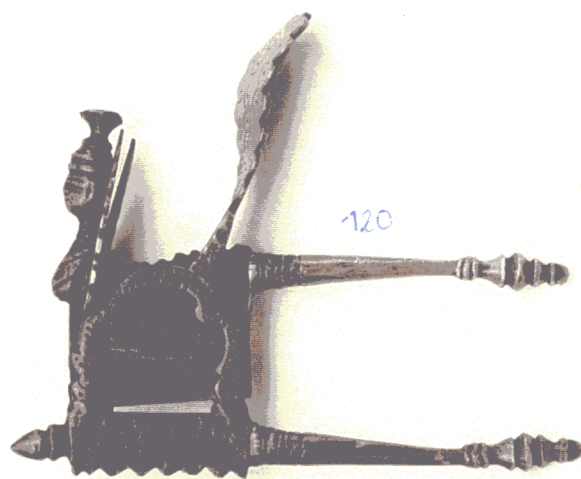
Foto F. Garín.

118



119

Figuras 120- 121- 122- 123.  
Cortadores de bétel con pájaro.  
Colección privada.  
India, Delhi. S. XVIII- XIX.  
Bronce y acero.  
15/ 14/ 14/ 14 cm.  
Foto F. Garín.



Figuras 124- 125- 126- 127.  
Cortadores de bétel con aves.  
Colección privada.  
India, Tamil Nadu. S. XVIII- XIX.  
Bronce y acero.  
12,3/ 11,5/ 11/ 10,2 cm.  
Foto F. Garín.





Figura 128.

Cortador de bétel con forma de arco.

Colección privada.

India del norte, Haryana. S. XIX.

Bronce y acero.

22 cm.

Foto F. Garín.

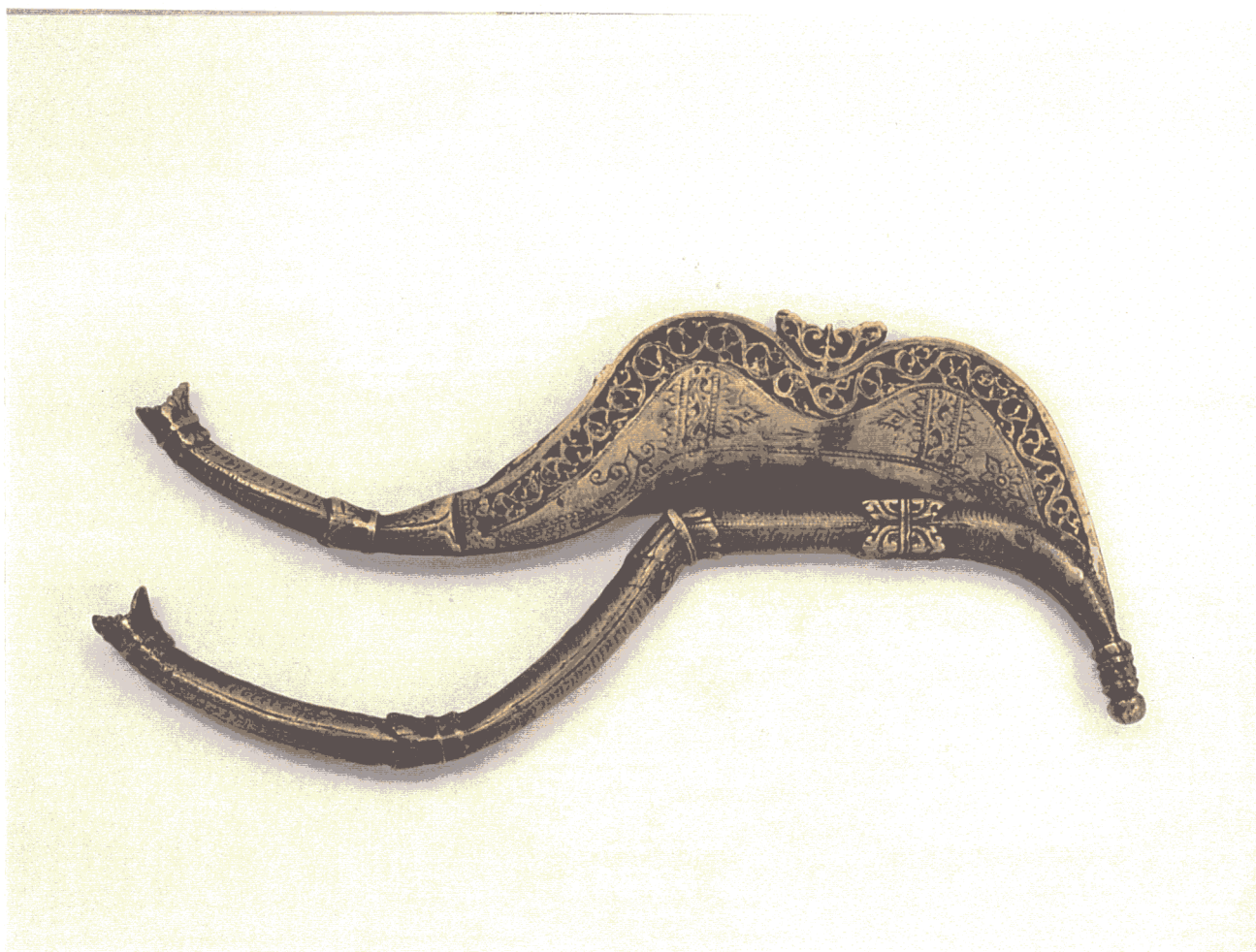


Figura 129.  
Cortador de bétel con figura femenina.  
Colección privada.  
India del sur. S. XVIII- XIX.  
Bronce y acero.  
21 cm.  
Foto F. Garín.

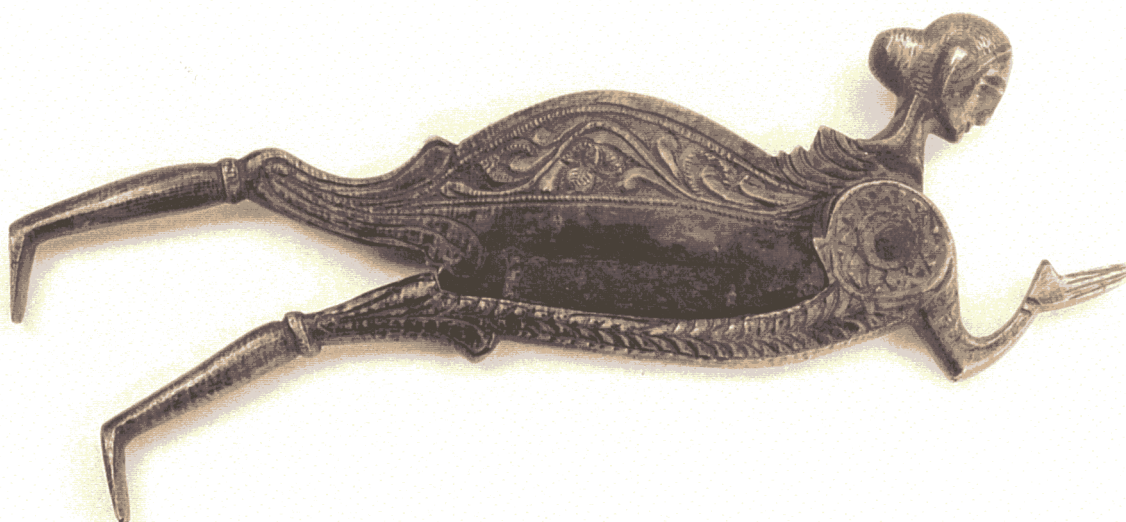




Figura 130.

Cortador de bétel con forma de dragón.

Colección privada.

India del sur. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

23,2 cm.

Foto F. Garín.

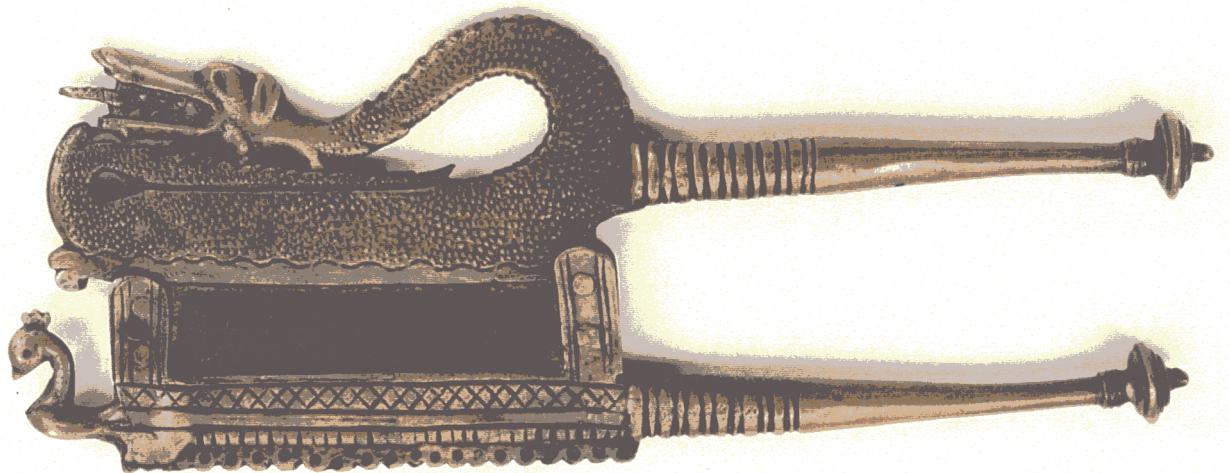


Figura 131- 132.

Cortadores de bétel con forma de animal fantástico.  
Colección privada.

India. S. XVIII- XIX.

Bronce y acero.

14,2/ 16,5 cm.

Foto F. Garín.

Ver pgs.

Figuras 133- 134- 135.

Cortador de bétel con animales fantásticos. Colección  
privada.. Plata y acero (133- 135) y bronce y acero  
(134). 10,4 cm- 9,5 cm- 10 cm. Foto F. Garín.

Figuras 136- 154.

Cortadores de bétel zoomorfos.

India, Rajashtan y Gujarat. S. XVIII- XIX.

Colección privada.

Bronce y acero.

Foto F. Garín.

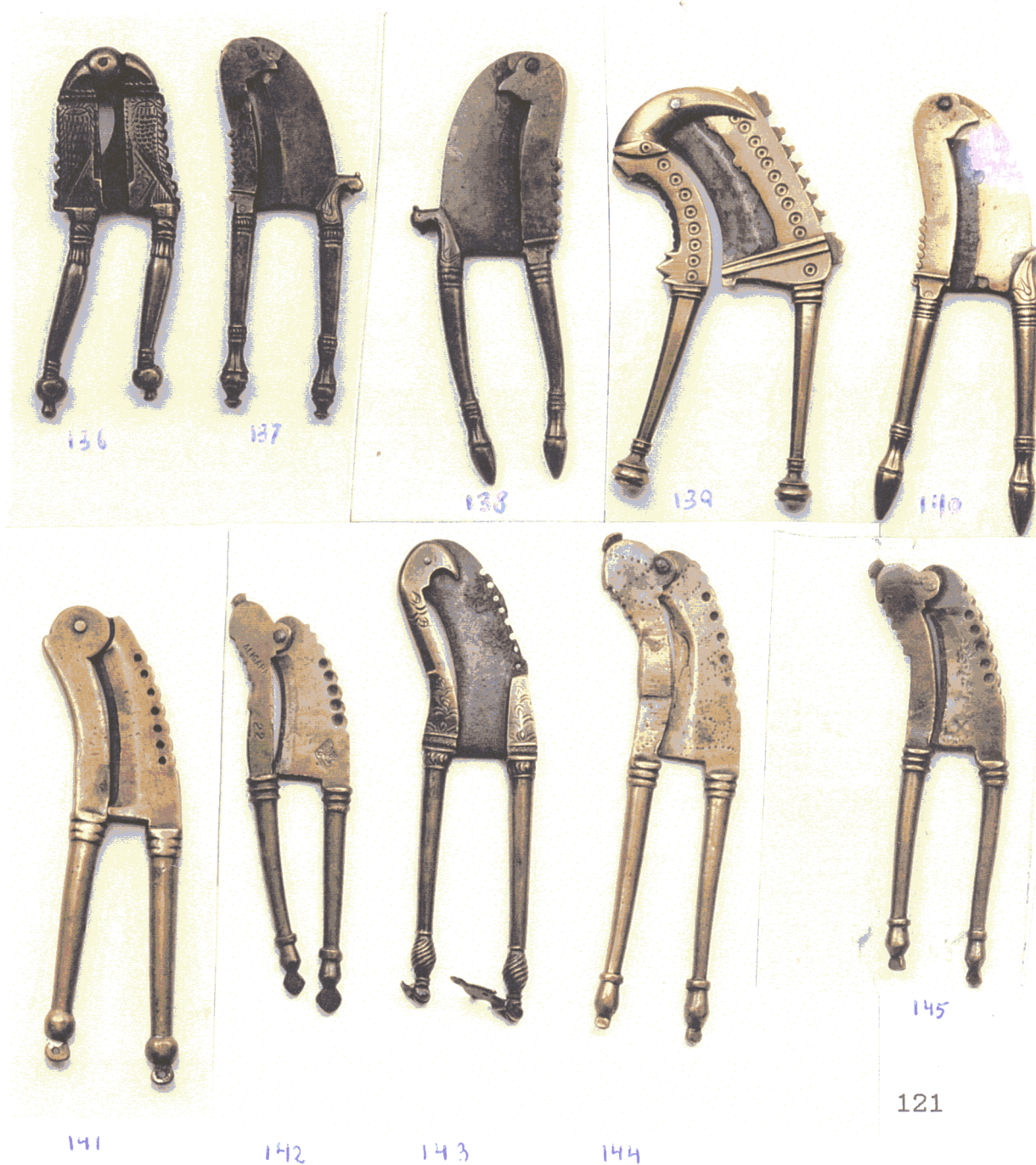


Figura 155.  
Cortador de bétel en forma de arma.  
Colección privada.  
India, Hydebarad. S. XVIII- XIX.  
Bronce y acero.  
19,5 cm.  
Foto F. Garín.





Figuras 156- 157.  
Cortadores de bétel convertible en arma.  
Colección privada.  
India, Dekkan. S. XVIII- XIX.  
Bronce y acero.  
15/ 18,5 cm.  
Foto F. Garín.

Figuras 158 a 164.  
Cortador de bétel con forma de navaja.  
Colección privada.  
India, Madurai. S.XIX, aproximadamente.  
Bronce y acero, (plata y acero- 159).  
Foto F. Garín.

F.158- 10,8 cm  
F.159- 10,4 cm  
F.160- 11,9 cm  
F.161- 13,3 cm  
F.162- 15,2 cm  
F.163- 15,2 cm  
F.164- 13,3 cm

Figuras 165- 166-.  
Cortadores de bétel en forma semicircular.  
Colección privada.  
India, Gujarat y Rajashtan. S. XVIII- XIX.  
Bronce y acero con piedras preciosas.  
16,7/ 17/  
Foto F. Garín.

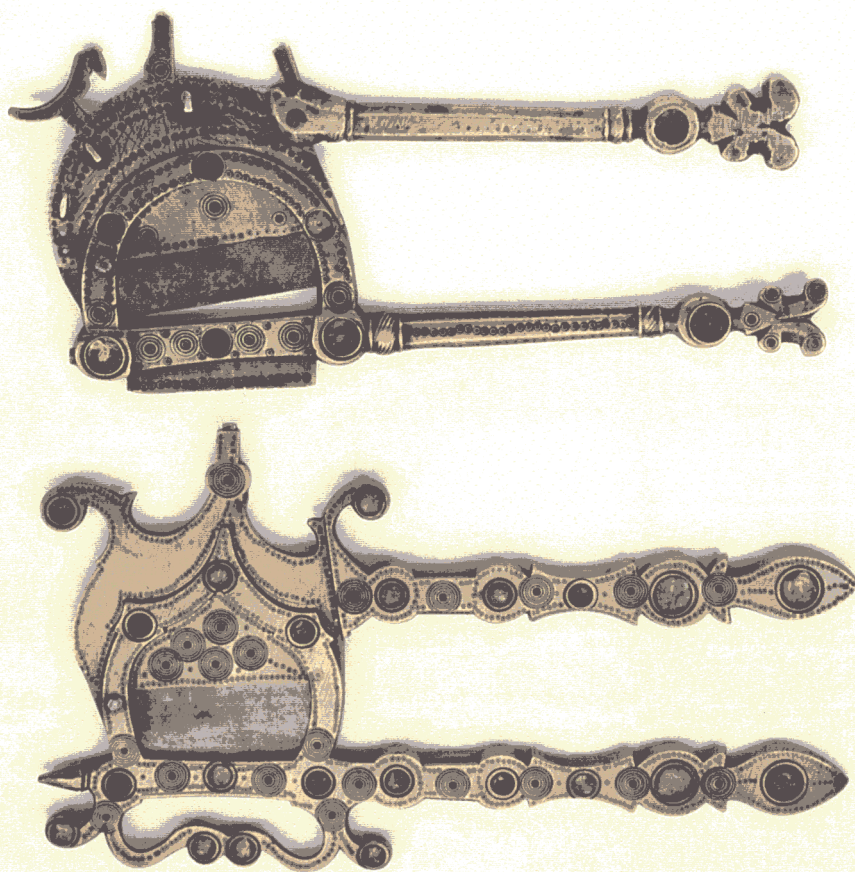


Figura 167.

Cortador de bétel en forma semicircular.

Colección privada.

India, Gujarat. S. XIX, aproximadamente.

Bronce y acero.

18,7 cm.

Foto F. Garín.

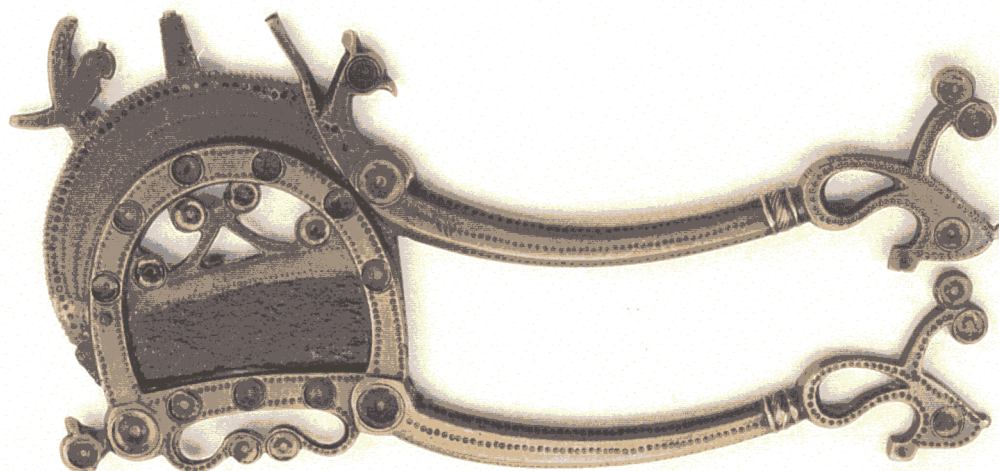


Figura 168.  
Cortador de bétel en forma semicircular.  
Colección privada.  
India, Gujarat. S. XVIII.  
Bronce y acero.  
19,7 cm.  
Foto F. Garín.





Figura 169.

Cortador de bétel en forma semicircular con incrustaciones de hueso y piedras preciosas.

Colección privada.

India, Gujarat. S.XIX, aproximadamente.

Bronce y acero con incrustaciones de hueso.

19,5 cm.

Foto F. Garín.

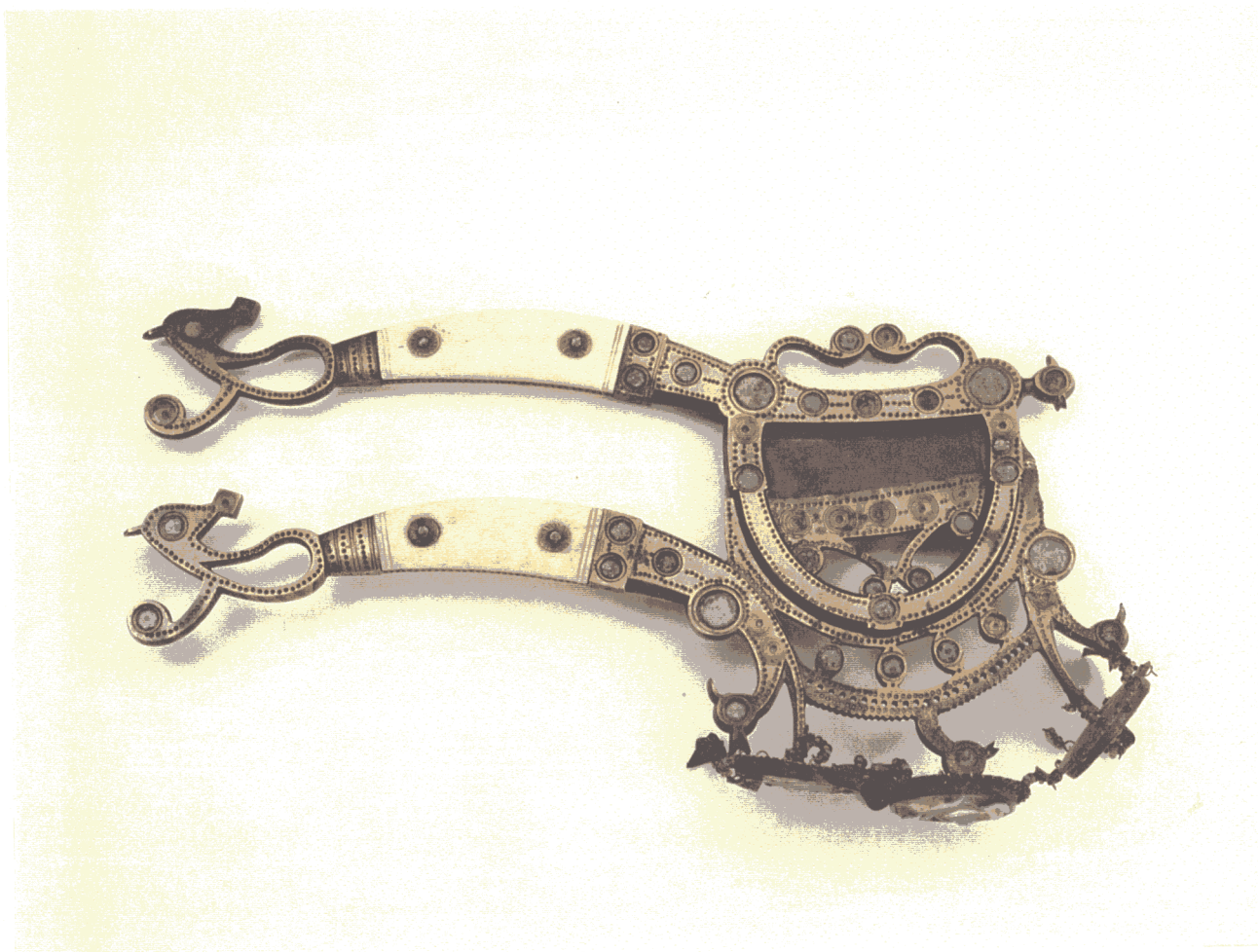
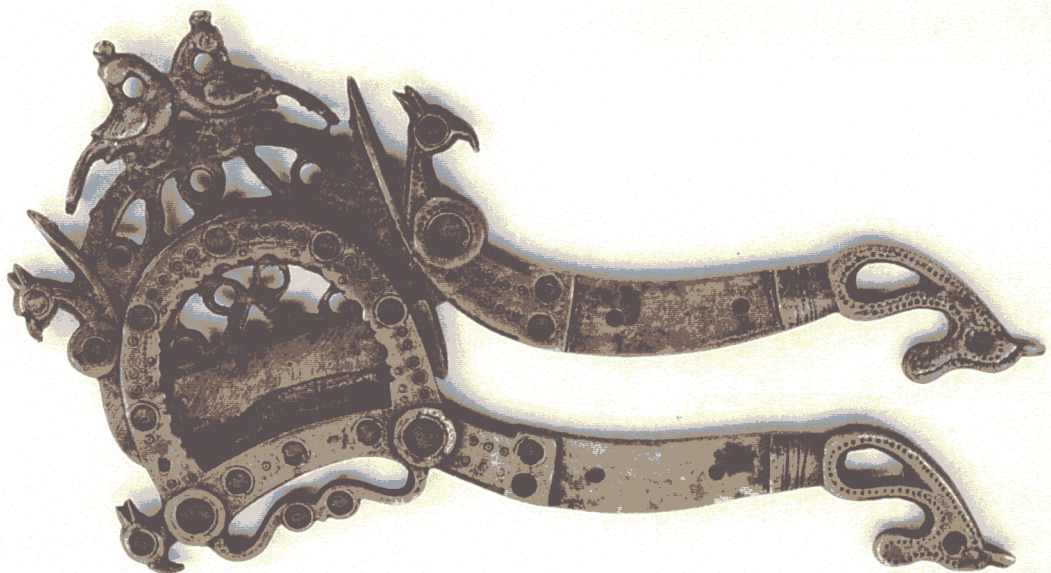


Figura 170.  
Cortador de bétel en forma semicircular..  
Colección privada.  
India, Delhi. S.XVIII, aproximadamente.  
Bronce y acero con incrustaciones de hueso.  
20,2 cm.  
Foto F. Garín.



Figuras 171- 172.

Cortadores de bétel en forma semicircular.

Colección privada.

India. S. XVIII- XIX.

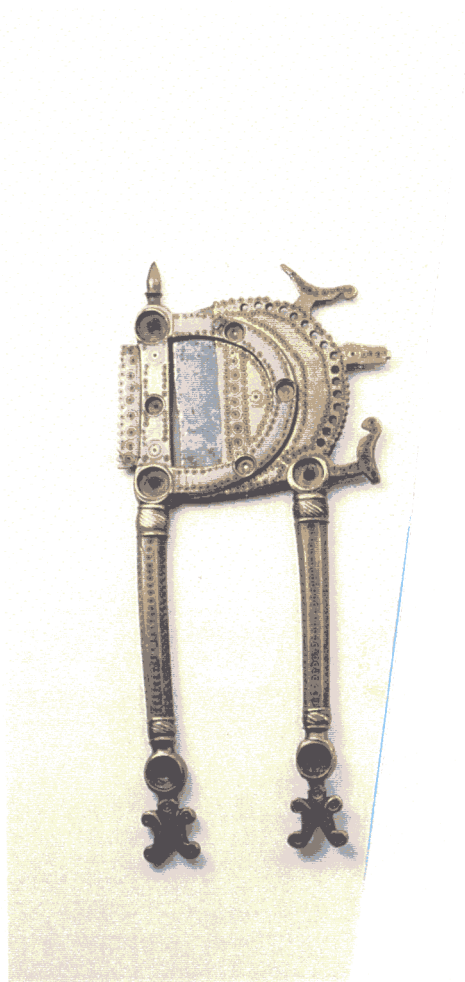
Bronce y acero.

15/ 15 cm.

Foto F. Garín.



171



172



Figuras 173- 174.

Cortadores de bétel en forma de hacha.

Colección privada.

India del sur. S.XVIII-XIX.

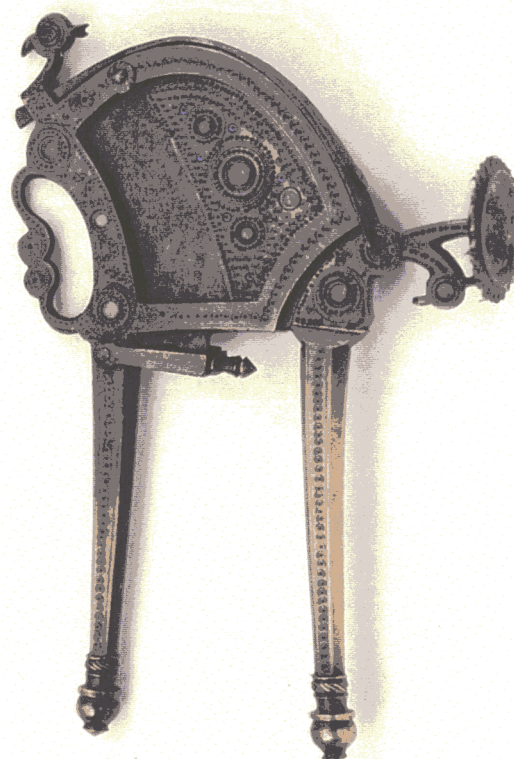
Bronce y acero.

15/ 16,9 cm.

Foto F. Garín.



173



174

Figura 175.

Cortador de bétel en forma de arco polilobulado, con anillas para cascabeles.

Colección privada.

India del norte, Gujarat y Rajashtan. S. XVIII- XIX.

Bronce y acero.

20,2 cm.

Foto F. Garín.

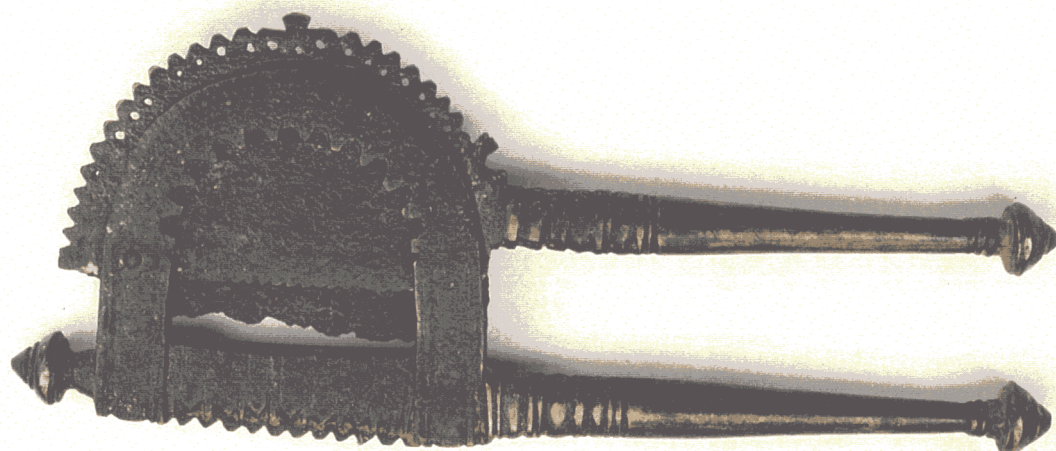


Figura 176.

Cortador de bétel en forma de arco polilobulado con  
anillas para cascabeles.

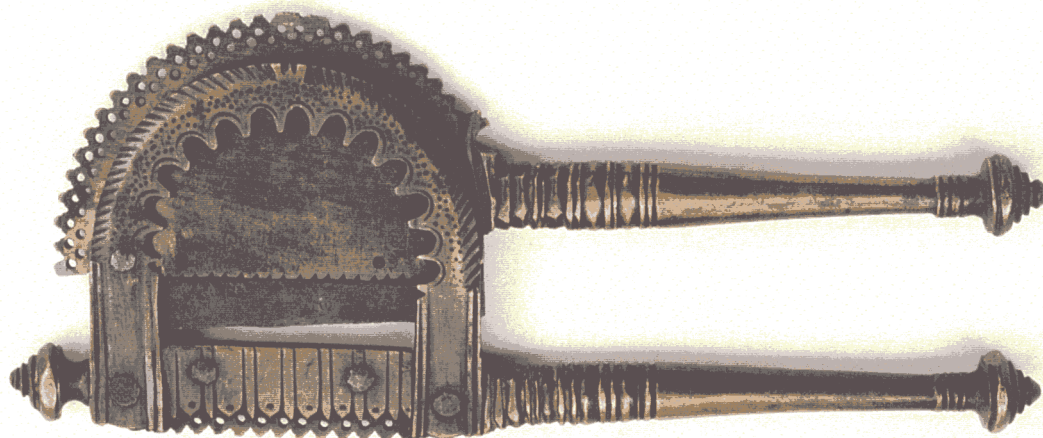
Colección privada.

India del norte, Gujarat. S.XVIII- XIX.

Bronce y acero.

20,2 cm.

Foto F. Garín.



Figuras 177- 199.

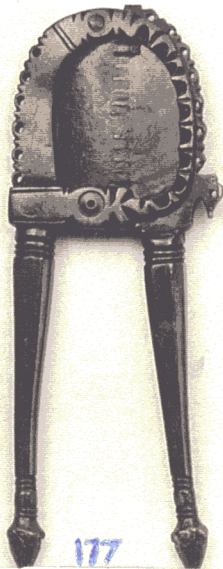
Cortadores de bétel con forma de arcos polilobulados con anillas para cascabeles.

Colección privada.

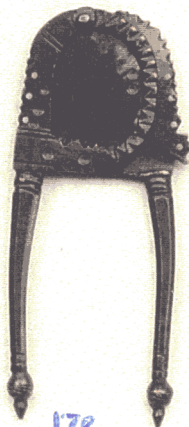
India del norte, Gujarat y Rajashtan. S.XVIII-XIX.

Bronce y acero.

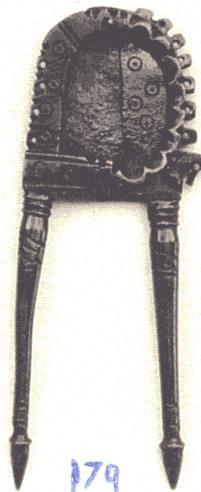
Fotos F. Garín.



177



178



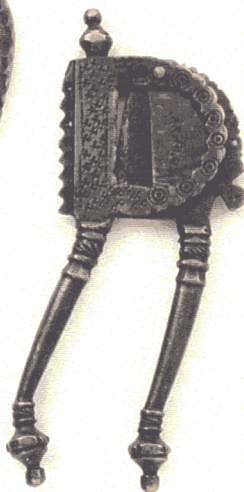
179



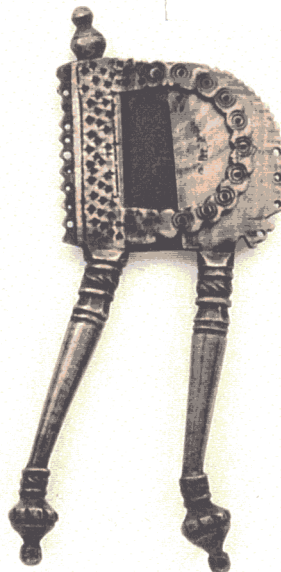
180



181



182



183

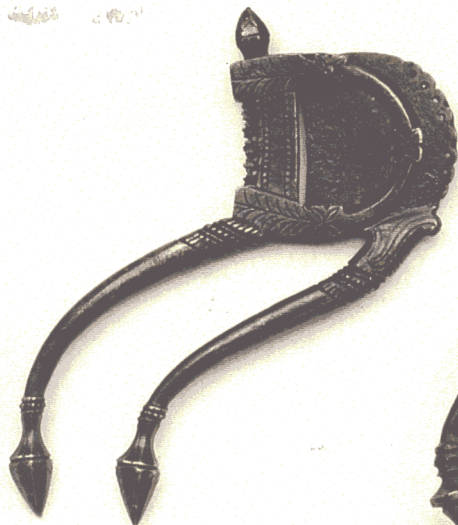


184

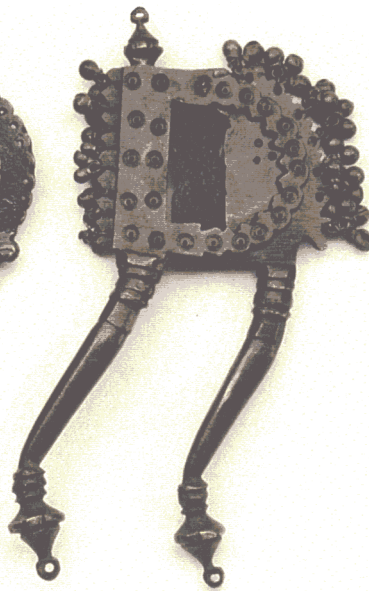
183



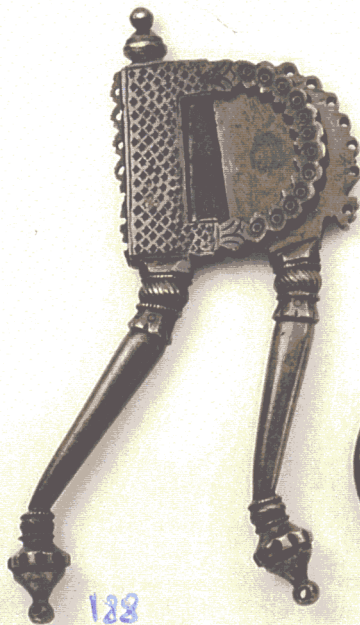
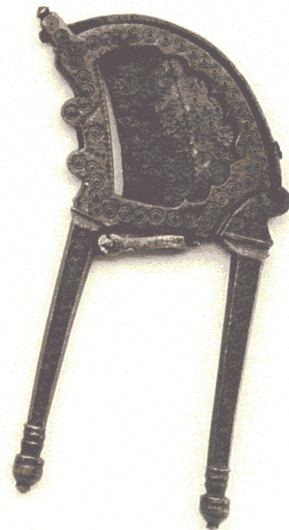
185



186



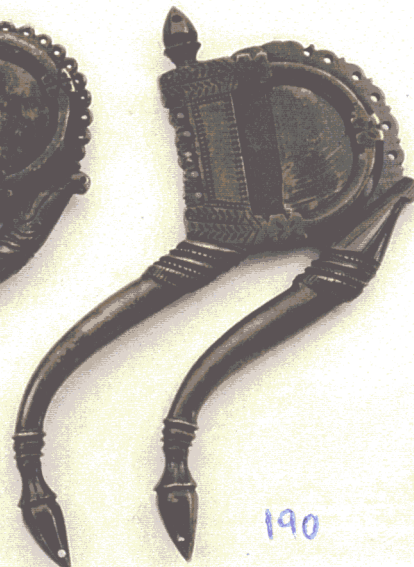
187



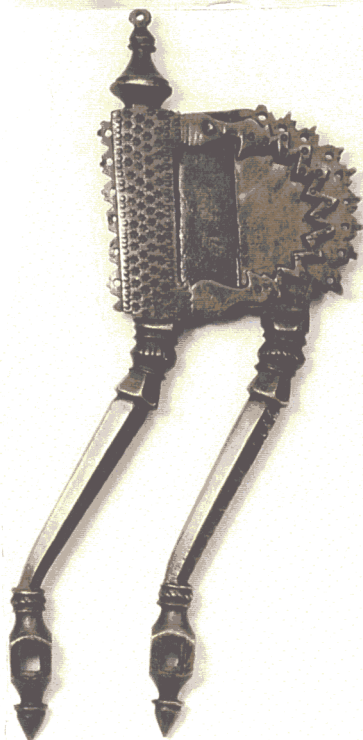
188



189



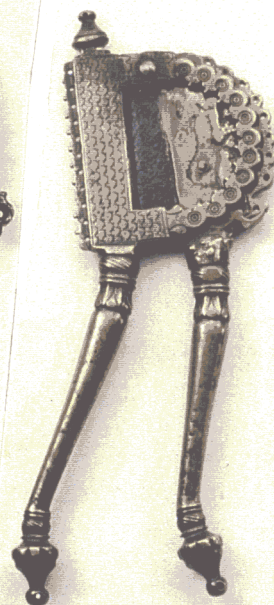
190



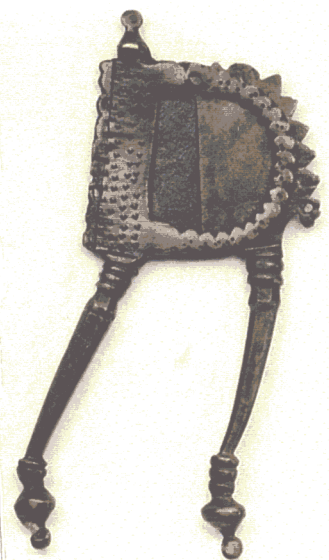
191



192



193



194



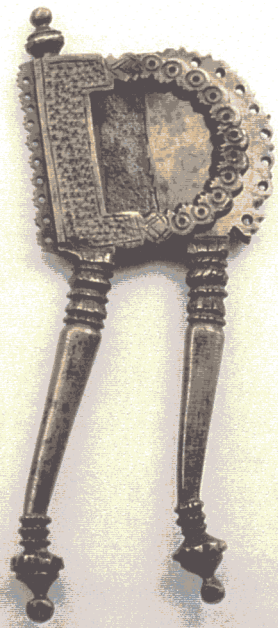
195



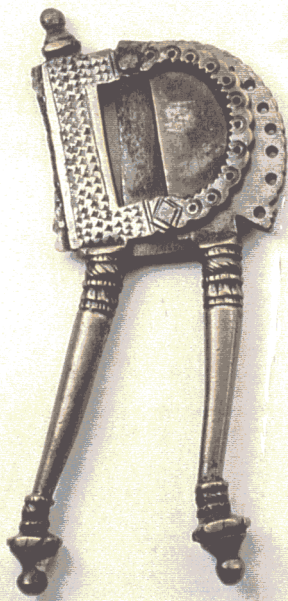
196



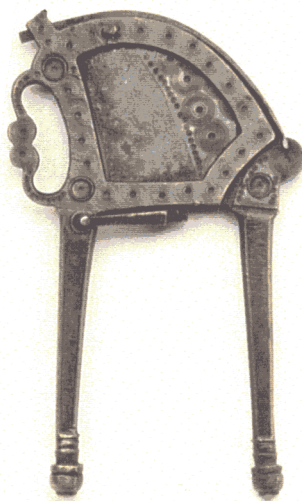
197



198



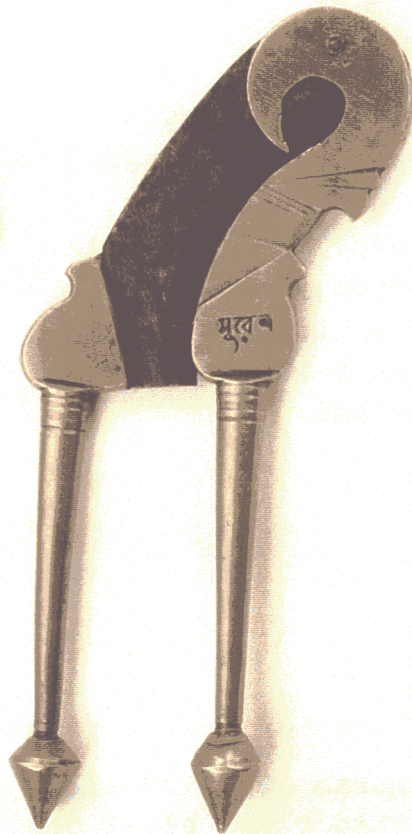
199



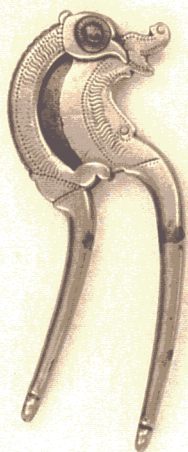
131



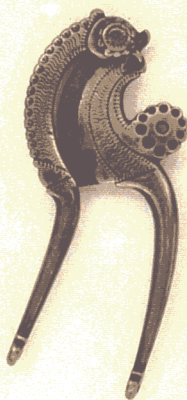
132



133



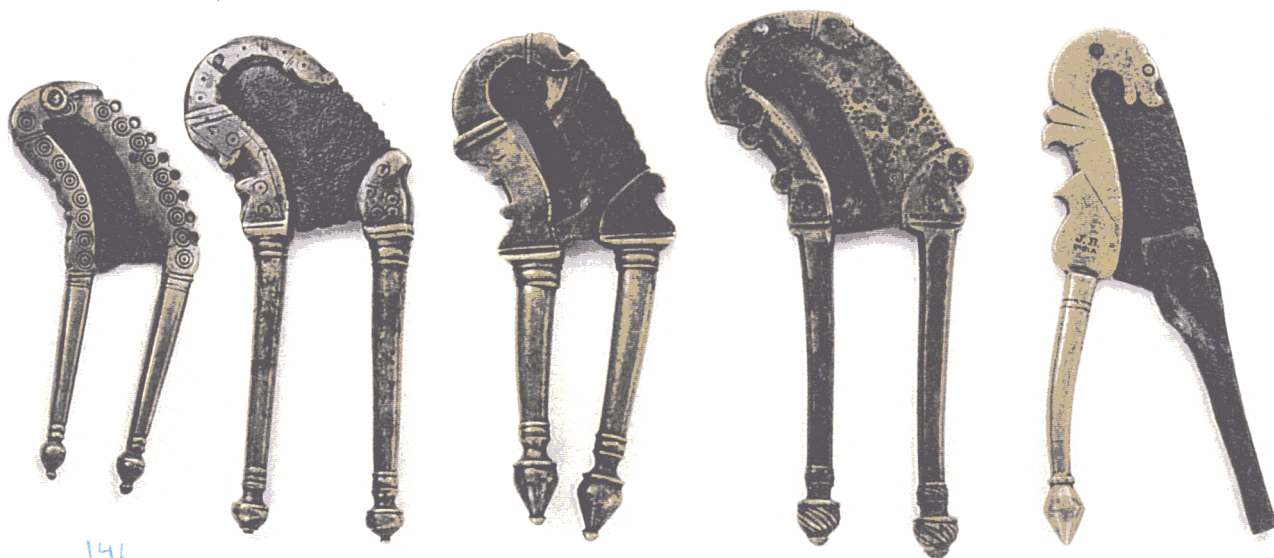
134



135







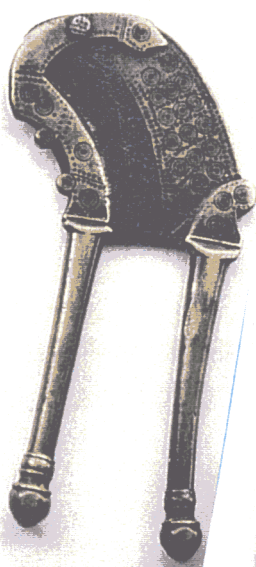
146

147

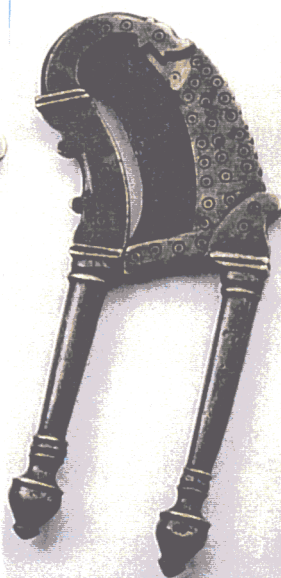
148

149

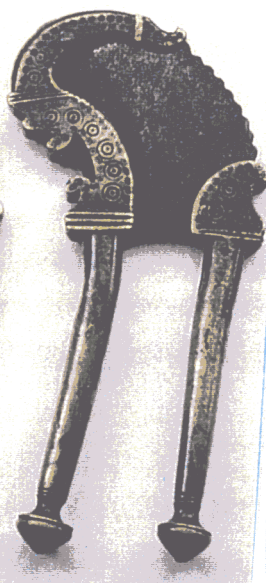
150



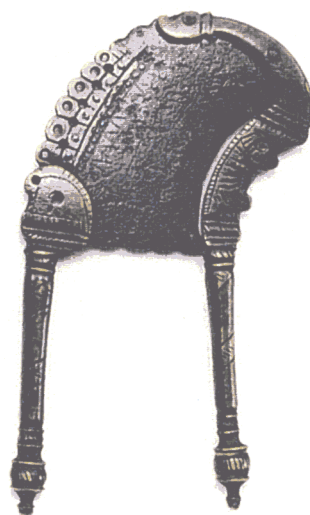
151



152



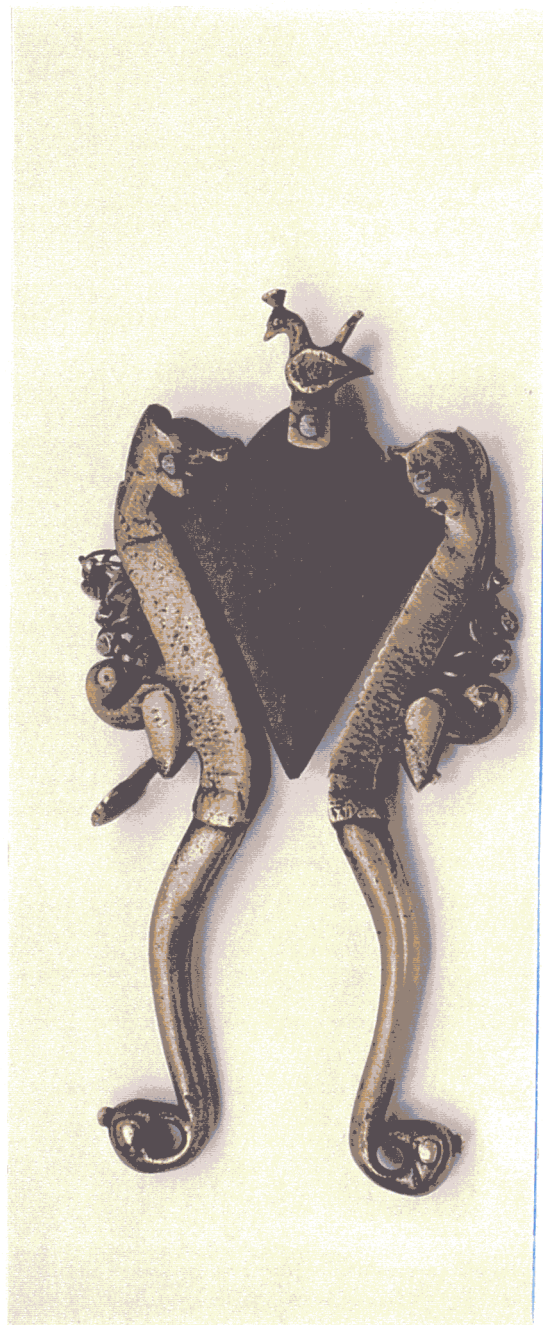
153



154

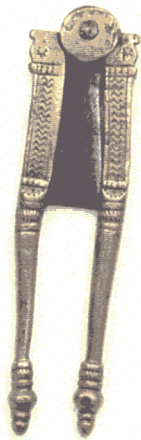


156

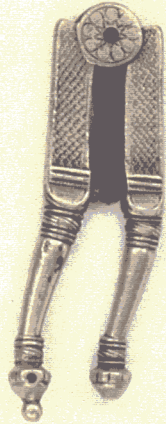


157

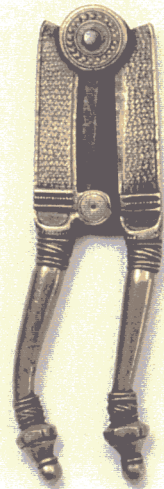




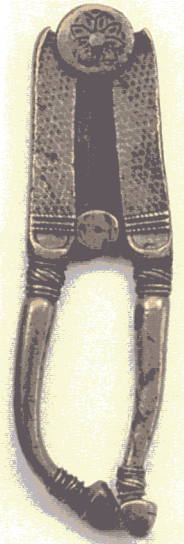
158



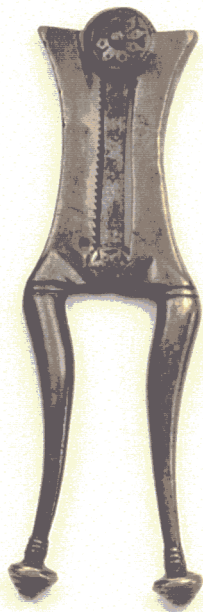
159



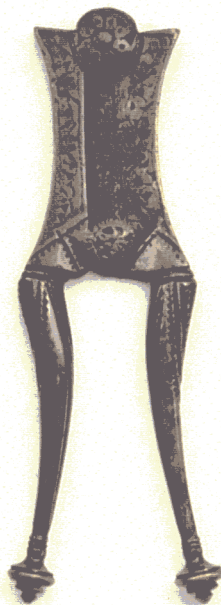
160



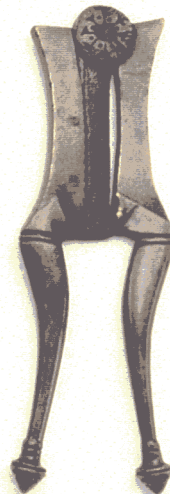
161



162



163



164